CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fin de l'antiquité
et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

33

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

B.V. I 3413

Picard 1985

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

© A. et J. Picard, 1985

ISBN 2-7084-0131-9

TABLE DES MATIÈRES

Alexandre A. SALTYKOV, *La vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda* 5

Tania VELMANS, *L'église de Zenobani et le thème de la vision de saint Eustache en Géorgie* ... 18

Anita COUMOUSSI, *Une représentation rare de la vision de saint Eustache dans une église grecque du XIIIe siècle* 50

Micheline BUIS, *La collection Douine* 61

Walter CAHN, *The Psalter of Queen Emma* 72

Hubert FAENSEN, *Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Architektur mit Beispielen aus Georgien* 87

Vojislav J. DJURIC, *Le nouveau Joasaph* 99

Lucy-Anne HUNT, *Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to mid - Thirtheenth Centuries: Sources of Wall-painting at Deir es Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94* 111

Danielle GABORIT-CHOPIN, *La « Croix d'Anjou »* 157

André GRABAR, *Les mosaïques de Saint-Marc de Venise. A propos de l'ouvrage d'Otto Demus* . 179

NOTES DE LECTURE 183

Cet ouvrage a été imprimé par
TARDY QUERCY (S.A.) 46001 CAHORS

IMPRIMÉ EN FRANCE
2e trimestre 1985
N° d'impression : 5202

La vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda

par A. A. SALTYKOV

Les stèles dites de Tsebelda sont deux icônes en pierre qui se trouvent actuellement au Musée des Beaux-Arts de Géorgie (Tbilissi). Elles ont été découvertes dans les environs d'un village d'Abkhasie, Tsebelda, en 1886 [1]. Sous bien des rapports les deux icônes restent jusqu'à présent des monuments assez mystérieux. De toute évidence elles appartiennent à l'univers de l'art byzantin oriental du Haut Moyen Age. Cependant, l'ordonnance inhabituelle des scènes, leur style typiquement archaïque et leur isolement (en Abkhasie on n'a pas découvert d'autres monuments semblables) compliquent la datation et l'analyse de ces œuvres qui ont maintes fois attiré l'attention des spécialistes [2].

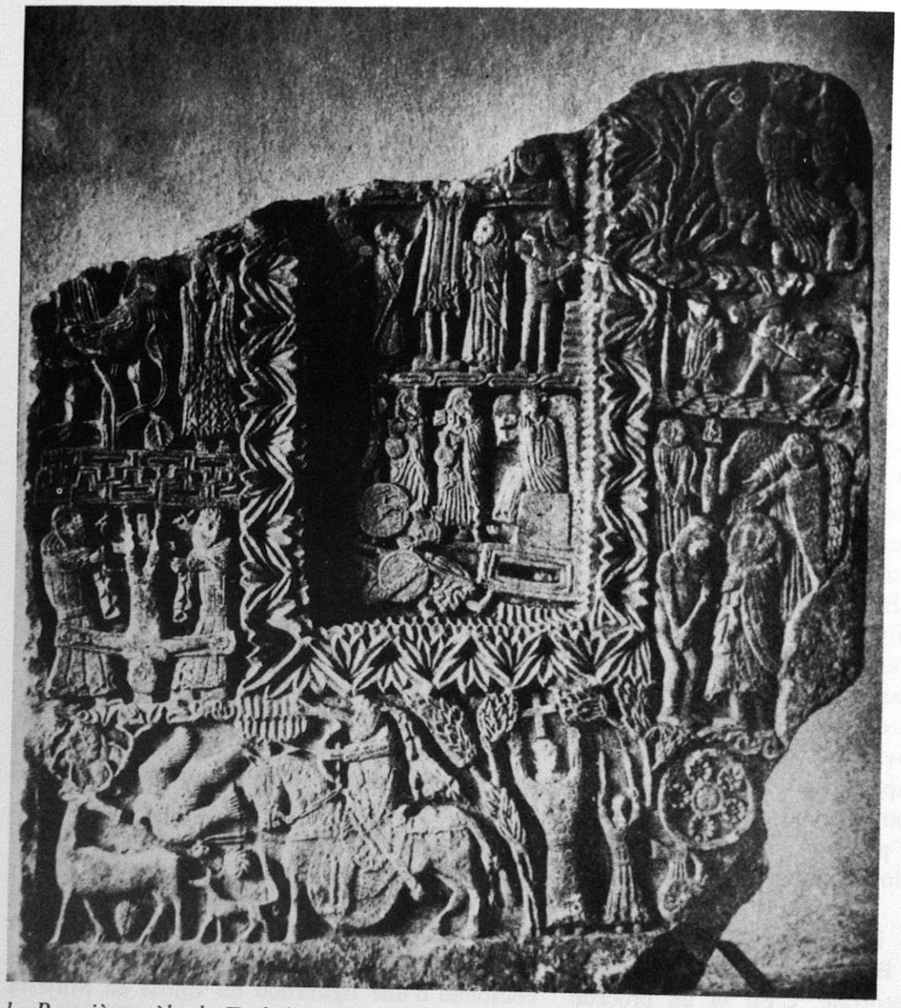
Les icônes ne sont que partiellement conservées, suffisamment pourtant pour pouvoir juger de leur message, admirable par la profondeur de la pensée.

Chacune de ces icônes montre un cycle de scènes tirées de la Bible et de l'Évangile, encadrant une image centrale. C'est là un procédé courant dans l'art de l'Orient chrétien et nous avons, en l'occurrence, des exemplaires très précoces de ce type de monument.

C'est pourquoi, précisément, il est avant tout indispensable de comprendre l'idée maîtresse qui a conditionné le choix et l'ordonnance des sujets. Or, c'est de cela que les spécialistes qui les ont étudiées jusqu'à présent ne se sont pas suffisamment rendu compte. On ne saisit guère le rapport qui existe entre les scènes que si, contrairement à l'ordinaire, on se met à lire les images latérales non pas de gauche à droite, mais de haut en bas, à partir de l'angle droit. De plus il faut aussi tenir compte du fait qu'elles sont disposées selon le principe de l'opposition complémentaire. C'est ainsi qu'au milieu de la stèle que nous appellerons la première (fig. 1), la « Crucifixion » et l'« Apparition de l'ange aux Myrrhophores » se complètent pour exprimer l'idée de la rédemption. Dans les compartiments de droite nous avons, en deux scènes superposées, le « Sacrifice d'Abraham » préfigurant la rédemption et, en-dessous, le « Baptême du Christ », c'est-à-dire la manifestation du Messie et, dans le même temps, la révélation de la Trinité. Les scènes de la partie médiane, dont nous avons déjà parlé, suivent dans le texte de l'Évangile l'événement de l'Epiphanie. A gauche, nous avons deux scènes tirées de la vie de saint Pierre : le « Reniement » et la « Crucifixion », illustrant la chute et, ensuite, la victoire sur le péché à travers le personnage du premier des Douzes. En bas, nous voyons à droite des vases sacrés, symboles du sacrement de l'Église institué par le Christ. A leur gauche prennent place deux orants et, au-dessus de l'un d'eux, la croix – symbole du calvaire. Enfin, encore plus à gauche, la conversion miraculeuse de saint Eustache témoigne de l'œuvre du Salut dans le monde, qui agit après la constitution de l'Église. Ainsi l'on exprime méthodiquement l'idée de la continuité entre l'Ancien Testament (Abraham) et le Nouveau (les vases sacrés, saint Pierre, les martyrs-orants et saint Eustache). Le haut était couronné d'une figuration du Christ en Majesté dont seul un fragment s'est conservé (fig. 2).

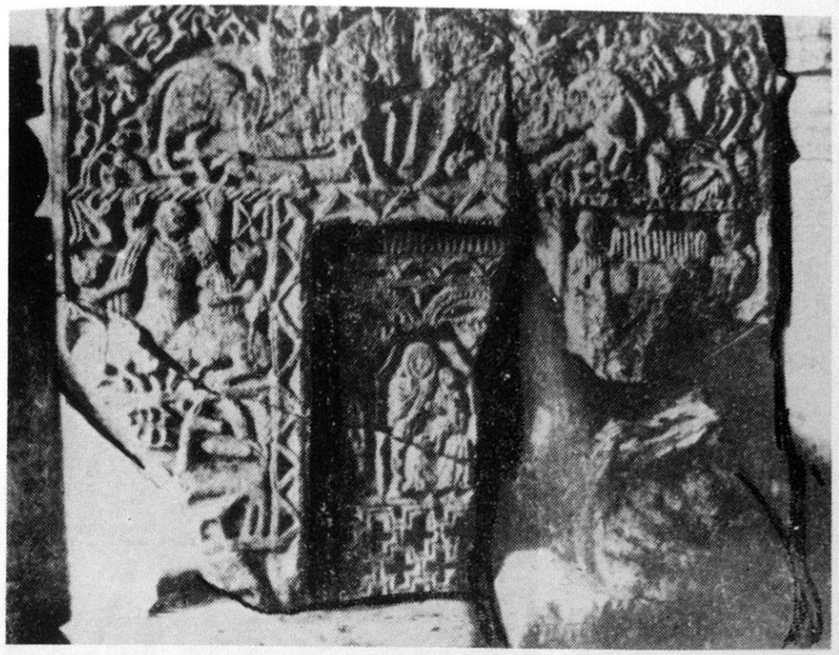
Le propos fondamental de notre première icône peut donc être formulé comme la justification du sacrifice divin, comme une sorte de théodicée et, dans un sens plus large, comme l'idée de la victoire par le sacrifice. A notre sens, le message de l'icône que nous venons de décrire, s'apparente de très près au *Credo* de Nicée – Constantinople. Ses principales idées sont exprimées non pas littéralement, mais symboliquement dans le contexte des images et des personnages de l'Histoire sainte. Ce sont les dogmes de l'Incarnation, de la Trinité, de la Rédemption, de l'Église, de la Parousie (Christ en Majesté).

La deuxième stèle est moins bien conservée. Le premier fragment découvert (fig. 3, 4) représentait, dans la partie médiane, la « Vierge sur le trône avec l'Enfant » du type de l'*Hodigitria ;* à droite, la Jérusalem céleste [3] et à gauche, « Daniel dans la fosse aux lions ». Ces images se complètent l'une l'autre comme les scènes de la première stèle, par opposition. Au-dessus sont figurés deux saints cavaliers foulant aux pieds les



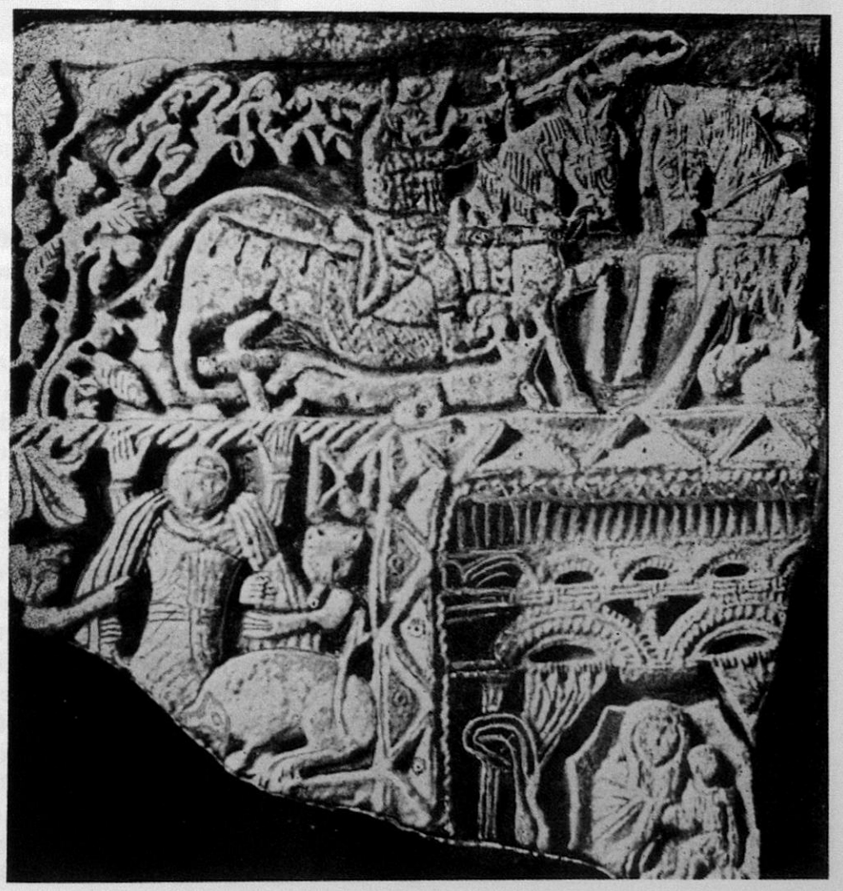
1. Première stèle de Tsebelda, ensemble.

2. Première stèle de Tsebelda, fragment de la partie supérieure : le Christ en majesté (partie droite de la scène).



3. Deuxième stèle de Tsebelda, ensemble, état ancien (d'après Ouvarova).

4. Deuxième stèle de Tsebelda, ensemble, état actuel.



ennemis. L'icône a donc un caractère éminemment triomphal [4].

Lorsqu'on cherche des équivalences au contenu solennel et majestueux des icônes de Tsebelda, on pense en tout premier lieu aux diptyques d'ivoire et aux reliures d'évangéliaires du VIe siècle [5] qui se distinguent par leur caractère somptuaire. Mais le choix des scènes y est totalement différent. Dans les parties médianes de ces œuvres prennent place le Christ et la Vierge ; dans les compartiments latéraux, on voit des scènes du Nouveau testament, tandis que les anges de la victoire portant la croix occupent le registre supérieur. Le programme iconographique des icônes de Tsebelda est beaucoup plus vaste et ce qu'elles ont de commun avec les diptyques d'ivoire n'est finalement, pour l'essentiel, que l'idée elle-même du triomphe du Christ. Néanmoins, cette affinité nous semble avoir beaucoup d'importance pour l'étude des stèles. Les diptyques et reliures mentionnés sont des documents officiels du triomphe du christianisme, en tant qu'idéologie politique dans l'Empire byzantin. Par analogie, les icônes de Tsebelda expriment, elles aussi, l'idée de la victoire du christianisme dans les lieux où ces œuvres ont été créées, c'est-à-dire en Abkhasie.

Le poids de l'Histoire et l'idée du sacrifice qui se décèlent si aisément dans les stèles sont absents des diptyques.

L'affirmation accentuée de ces idées dans les reliefs a, avant tout, un sens civilisateur. Aussi, conviendrait-il de rattacher les stèles de Tsebelda aux grands changements qui se sont opérés dans la vie religieuse de l'Abkhasie, à l'époque de leur création. D. V. Aïnalov, le premier à les avoir étudiées, datait les icônes du VIe-VIIe siècle. Énumérons brièvement les principaux indices stylistiques qui confirment cette datation. [6].

Les compartiments sont très importants et presque aussi grands dans le sens de la longueur que la partie médiane, sur chaque stèle. Pareilles proportions, comme l'indiquait Aïnalov, sont typiques pour le VIe siècle [7]. A titre de comparaison pour la double figuration de la première stèle, D. V. Aïnalov citait le diptyque d'ivoire de Murano, à Ravenne, du VIe siècle [8]. Ce qui frappe aussi dans la composition des stèles de Tsebelda c'est l'absence d'une délimitation exacte des scènes.

Autre particularité remarquable des reliefs de Tsebelda : l'absence totale d'éléments indispensables d'ordinaire aux figurations canoniques, tels les nimbes ou les légendes. Sur les deux icônes, l'ornement occupe également une place

5. Stèle de Brdadzori, VIe siècle (Khartli), fragment.

importante. Il entoure d'une large bordure les parties médianes et sépare chacun des compartiments latéraux. La particularité de cette bordure réside dans le fait que les motifs employés varient dans chaque compartiment. Il s'agit là d'un indice tout à fait original que l'on ne rencontre que sur certains reliefs du VIe siècle, par exemple, sur celui de la collection Krawford [9].

Certaines figures de la première stèle sont partiellement recouvertes d'un ornement composé de cercles percés. R. O. Šmerling a vu dans cet ornement une amplification de la décoration et trouva que c'était là un argument suffisant pour dater la stèle du VIIIe siècle. [10]. Or, un tel ornement est caractéristique de l'art sassanide d'une époque bien plus ancienne. Dans les plats sassanides il couvre les figures et les objets les plus importants. Les exemples sont multiples. C'est ainsi qu'il décore la tiare du roi sur un plat du Ve siècle, dans une scène représentant Bakhram V pendant une chasse au lion (British Museum) [11]. De même, dans les reliefs de la

première stèle de Tsebelda il n'est utilisé que pour certaines figures d'importance majeure : les oiseaux qui, ici, ont une signification particulière, les anges (vêtements et ailes), saint Eustache et les orants.

Dans une mosaïque du VIe siècle, l'Adoration des mages de l'église Sant Apollinare Nuovo, à Ravenne, l'un des rois mages, le troisième, porte une culotte longue, bouffante, décorée du même ornement.

La signification de ce motif est donc symbolique et non pas simplement décorative, comme l'estimait Šmerling, et ne permet nullement de dater la stèle. Comme il s'agit de bas-reliefs, il nous semble plus juste de comparer, comme l'a fait N. Čoubinašvili [12], les reliefs de Tsebelda à un groupe de stèles sculptées du Ve siècle et de la première moitié du VIe siècle (fig. 5), provenant de Kartli et groupées autour de la stèle de Handissi.

Mais les figures des reliefs de Tsebelda ont plusieurs traits particuliers : l'absence d'un système unifié dans les proportions des figures, tantôt étirées, tantôt ramassées sur elles-mêmes ; la tête repose directement sur les épaules ; les bras sont écourtés, droits et privés de l'articulation du coude. Cependant, parallèlement au schématisme et à l'extrême simplification des formes, on décèle aisément, sur nos stèles, des éléments au caractère naturaliste manifeste, surtout dans les personnages [13]. L'artiste a su également bien dessiner les animaux et les oiseaux, qui rappellent ceux des emblèmes héraldiques. Les chevaux, surtout, sont admirables et, tout particulièrement le cheval de saint Eustache. La majestueuse et solennelle immobilité des chevaux exprime l'idée de la victoire et de la glorification, et s'apparente nettement aux traditions artistiques orientales et non pas à celle de Byzance. Des chevaux de ce type apparaissent déjà sur les reliefs des rois sassanides à Nikch-i-Raoustam (IIIe siècle). Sur les stèles de Tsebelda, plus tardives, la plastique a changé, mais l'intention est restée la même.

Certaines figures, celles des orants par exemple, sont reproduites, elles aussi, d'après un schéma bien arrêté. Pareil mélange de langage conventionnel, de naturalisme timide et de quelques procédés bien définis est généralement caractéristique des hautes époques et des périodes tansitoires qui ne possèdent pas encore de style propre.

Un autre signe est déterminant pour la datation : la représentation du Christ dans la scène du Baptême (fig. 6) avec ces principales caractéristiques : la carrure très forte, la grosse tête un peu penchée, les hanches étroites, les jambes légèrement pliées, le geste des mains d'un naturalisme naïf. C'est un type de Christ très particulier, fort éloigné de son image canonique, autant dans l'art des premiers siècles chrétiens que dans l'art byzantin. On retrouve toutefois ce même type de figuration dans la scène du Baptême du célèbre reliquaire du Latran, au Vatican, qui provient de la Syrie du VIe siècle (fig. 7).

C'est également à des modèles syriaques qu'il faut attribuer l'interversion singulière de l'emplacement des personnages dans quelques scènes : dans la scène du Baptême, saint Jean apparaît à droite ; dans le crucifiement, Marie est également représentée à la droite du Christ ; enfin la scène de la vision de saint Eustache se développe curieusement de droite à gauche. La succession historique des compartiments (du « Sacrifice d'Abraham » à saint Eustache) va donc de droite à gauche, conformément à l'écriture syriaque.

Ainsi le style des reliefs permet de les dater au plus tard de la deuxième moitié du VIe siècle ou du début du VIIe siècle [14]. On observe dans

6. Première stèle de Tsebelda, Baptême du Christ.

7. Reliquaire du Latran, Vatican VIe siècle (Syrie), Épiphanie du Baptême.

cette œuvre un mélange étonnant d'éléments byzantins, syriaques, géorgiens et iraniens. Il est douteux que de semblables associations aient été possibles à une autre époque.

Les relations de la Géorgie avec la Syrie ont une grande importance pour l'étude de notre monument. Il convient de noter qu'aussitôt que les Apsyles furent baptisés sous le règne de Justinien I ; un diocèse fut alors établi en Apsylie (Abkhasie). Comme il ressort des fouilles dirigées par J. N. Voronov, cela eut lieu dans les années 30 du VIe siècle. Le diocèse à la tête duquel se trouvait un certain évêque Constantin (ou Constant) eut des rapports étroits avec le patriarchat d'Antioche jusqu'au début du VIIe siècle [15]. Des indications claires et parfaitements concrètes sur ces relations nous sont fournies par notre icône elle-même. On y trouve en effet deux compartiments consacrés à saint Pierre. Or la ville d'Antioche, centre religieux de la Syrie où l'on nommait les évêques de Géorgie occidentale et d'Abkhasie, passait pour être le diocèse de saint Pierre et, pour cette raison jouissait d'un très grand prestige. Dans notre icône l'épisode du crucifiement de saint Pierre, doit donc être envisagé comme faisant partie des autres particularités syriaques déjà observées. Il s'agit, indiscutablement, dans tous les cas cités,

8. Première stèle de Tsebelda, vision de saint Eustache.

de témoignages des liens que l'église locale entretenait avec sa métropole, Antioche.

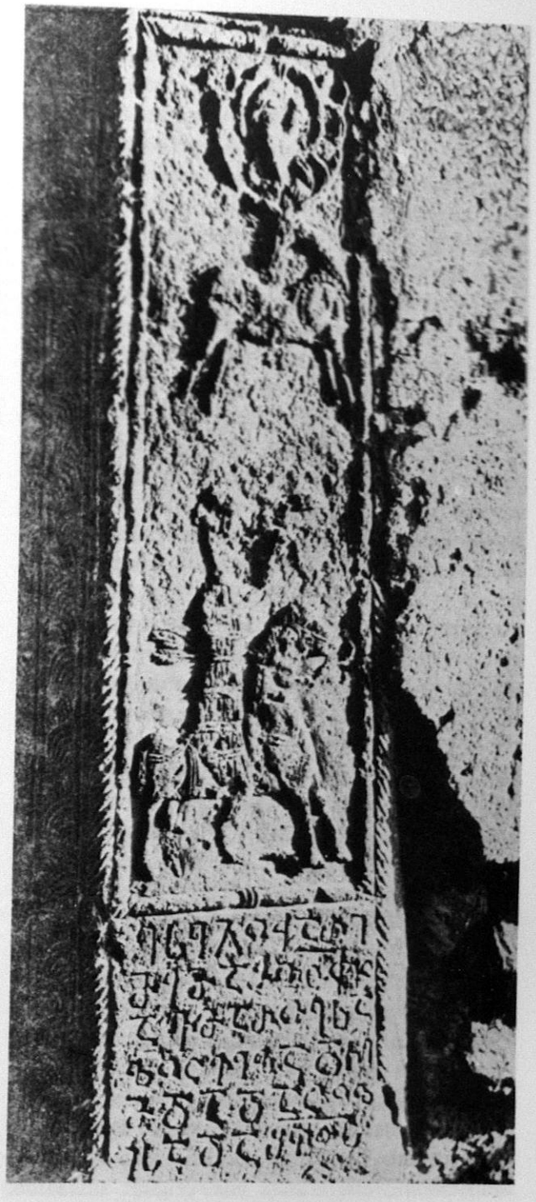
La présence sur la même stèle des figurations de saint Pierre et de saint Eustache offre un intérêt particulier. Dans son étude très circonstanciée, consacrée à l'iconographie de saint Eustache, T. Velmans indique que dans les miniatures il est parfois figuré aux côtés de saint Pierre [16].

Cette observation nous permet de faire les déductions suivantes : il existait une tradition qui rattachait le personnage de saint Eustache à l'apôtre Pierre. L'image la plus ancienne qui exprime déjà ce lien est, de nos jours, la stèle de Tsebelda. L'attachement que le diocèse de saint Pierre à Antioche avait pour la vénération de saint Eustache s'est manifestement reflété dans cette tradition.

Deuxième observation précieuse de T. Velmans : la relation avec les paroles du psaume 96 (97), verset II : « la lumière s'est levée pour le juste » [17]. Cette indication explique quelque peu une interprétation fort ancienne de l'image du martyre : il n'est pas exclu que la relation directe avec la notion de lumière tienne plus ou moins à la propagation initiale de son culte dans des lieux habités par les zoroastriens. Nous y reviendrons.

Mais reprenons notre sujet principal : la figuration de saint Eustache (fig. 8).

Ce sujet est fort répandu dans l'art géorgien et proche-oriental. A la différence de la version occidentale, l'iconographie géorgienne ne représente pas le crucifix, dans la Vision de saint Eustache, mais le Christ lui-même entre les bois du cerf, c'est-à-dire une version plus ancienne. La variante de Tsebelda a ceci de particulier que le Christ se tient des deux mains aux bois de l'animal. Cela donne à l'image le charme de la réalité. Celle-ci est soulignée par des détails : nous voyons saint Eustache chasser à l'aide d'un oiseau de proie, accompagné par son chien. La manière dont ces animaux sont figurés donne l'impression très nette d'une scène de genre, ce qui est inconcevable pour le canon byzantin, à partir du moment où il a été bien défini et où toutes les représentations superflues ont été exclues. Le sujet complexe de la scène nous oblige à faire remonter l'œuvre aux temps où ce canon n'était encore qu'en voie d'élaboration. Or, dans la seconde moitié du VIe siècle, et au début du VIIe, la figuration canonique de la conversion de saint Eustache, sans chien et sans oiseau, est déjà formée, comme le montre la stèle de Marvuvo (fig. 9), sans exclure de possibles survivances, comme à Martvili, où nous voyons encore le chien (Xe siècle).



9. Stèle de Marvouvo, VIe-première moitié du VIIe siècle (Khartli).

La figuration inhabituelle de l'oiseau dans cet épisode mérite notre attention. Ce n'est évidemment pas un faucon, comme le pensent certains auteurs. Saint Eustache chasse le cerf qui est un gros animal ; la fauconnerie ne se pratique que pour la chasse aux petits animaux et aux oiseaux. Le principal signe particulier de l'oiseau est constitué par son bec très crochu, qui ne ressemble pas au bec du faucon. Le seul oiseau de proie dont la représentation soit envisageable ici est l'aigle royal.

L'oiseau de proie au grand bec crochu et à la

queue courte, comme si elle avait été tranchée, déchirant de ses serres sa proie, est un trait caractéristique de l'Iran, à l'époque sassanide et post-sassanide, qu'on retrouve entre autres sur des gemmes sassanides, dès le IVe siècle et plus tard [18]. Nous en trouvons un modèle impressionnant sur un plat du VIIIe siècle appartenant à la collection de l'Ermitage à Leningrad (fig. 10). Les ailes de l'oiseau sont différentes de celles de la stèle de Tsebelda, mais il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit que d'une parenté iconographique d'ordre général et d'une imagerie appartenant à des cultures qui, tout en s'interpénétrant, n'en restent pas moins différentes.

La figuration de l'aigle est un argument d'importance prouvant une influence sassanide active sur l'art local au temps où la stèle fut créée. Cependant notre oiseau a des entraves aux pattes dont on le débarrassait généralement quand la chasse commençait. Or, ce qui est remarquable sur notre icône, c'est que l'oiseau vole avec ses entraves. Nous voyons ici la recherche d'une nouvelle interprétation chrétienne du sujet, le début, pour ainsi dire, de sa conception canonique. Les entraves aux pattes de l'aigle signifient précisément qu'il ne doit pas tuer sa proie car nous assistons à la conversion du chasseur au christianisme. C'est aussi en relation directe avec les images de l'aigle et du cerf poursuivi que se trouve l'emblème de la rose des vents, placé un peu plus bas, en retrait derrière l'oiseau. La présence même de ce signe dans une scène de vie de saint nous amène à dater l'image des temps qui précédèrent le Concile in Trullo (691-692) qui interdisait de représenter des figures symboliques, des allégories et des signes sur les icônes. A une époque antérieure les roses des vents étaient assez répandues. Dans notre cas, la symbolique de la rose des vents aura manifestement, elle aussi, une origine sassanide. Décrivant la figuration de l'aigle que nous venons de mentionner sur un plat persan, V. P. Darkévitch observe : « En Iran, le motif de l'aigle tuant le cerf est un symbole astral, et les roses des vents sur les épaules de l'animal nous le rappellent. On l'interprète comme l'aigle de Mithra... Dans l'Avesta, l'oiseau de proie « Bargan » est une des incarnations du dieu de la victoire Vretragna. Le dieu de la fortune royale Hvarna peut prendre l'aspect d'un oiseau de proie... » [19]. Ajoutons à ce que nous dit Darkévitch les observations de N. Aladašvili qui se réfère à N. V. Kondakov : « Au fond il *(l'aigle)* incarne le dieu-soleil. Mais il est également interprété comme le compagnon du dieu... Le monde chrétien fit sienne cette imagerie... L'aigle était même interprété comme le symbole du Christ » [20].

10. Plat sassanide, VIIIe siècle, Léningrad, Musée de l'Ermitage.

Dans notre représentation le symbole ancien s'est altéré et a perdu tout son ressort magique. L'aigle ne déchire plus le cerf et la rose des vents est placée séparément. Le Christ apparaît au-dessus du cerf, il transforme l'aigle en compagnon et en fait son symbole. L'aigle est recouvert de l'ornement aux cercles percés tout comme la colombe (le Saint Esprit) dans la scène du Baptême. Dans ce dernier cas, nous avons un transfert direct de la symbolique sassanide dans la figuration chrétienne de la Divinité. Le coq, dans la scène du « Repentir de Pierre », est doté du même ornement. Visiblement, l'oiseau est perçu comme le symbole du divin.

La figuration du chien atteste elle aussi l'utilisation d'une imagerie courante chez les zoroastriens. Le chien accompagne fréquemment le chasseur ; on peut voir à l'Ermitage, par exemple, une chasse au chien sur un plat du Daguestan, du IVe-Ve siècle. Or l'extrême saturation symbolique de la scène ne nous permet pas de tenir la présence du chien pour un simple motif de genre. Chez les zoroastriens le chien est étroitement lié à la mort. Selon le rite « *sagdid* » le chien doit assister le mourant [21] ; Sur notre bas-relief le cavalier est prêt à bander l'arc meurtrier. Et c'est la présence du chien qui signale probablement le danger éminent qui menace la victime, celle-ci n'étant pas tant le cerf, au fond, que le Christ lui-même, car l'arc, curieusement, est situé à sa hauteur. La figuration du chien

doit donc souligner l'importance de la conversion du cavalier au christianisme.

Il convient également d'avoir présent à l'esprit qu'en général le culte du chien est caractéristique du Caucase [22].

De tout ce qui vient d'être dit il ressort clairement que les reliefs de Tsebelda remontent à l'époque d'une nouvelle interprétation chrétienne de toute cette symbolique.

Venons-en à présent au sens de certaines réalités.

Ce qu'il y a d'absolument inhabituel dans ces réalités, c'est le mode indépendant de figurations des objets eucharistiques. Nous voyons en effet une cruche à vin et un plat (fig. 11). On a pensé, nous ne savons pourquoi, que sur le plat étaient figurés cinq pains [23]. En réalité un seul objet représenté peut être pris pour un pain ; il est marqué d'une croix qui confirme que nous sommes en présence d'une prosphore (de l'« agneau »), disposée au centre du plat. Les cinq roses des vents à huit ou dix pétales dispersées tout autour rappellent plutôt des fleurs. Toutefois, la présence de fleurs, non pas dessinées mais bien réelles, à trois dimensions, sur le plat, nous paraît être unique et ne trouve aucune explication dans la tradition liturgique chrétienne. Le centre de la patène avec la prosphore est entouré d'une bordure séparant le Saint Pain des ornements. Nous avons là un type inhabituel.

11. Première stèle de Tsebelda, vases eucharistiques.

Il convient également de remarquer que le vase qui est figuré près du plat est une cruche et non pas un calice et que, par conséquent, le vin est représenté en tant qu'offrande et non pas dans le sens que lui donne la liturgie.

On ne peut, à notre avis, comprendre la signification de ces objets que dans le contexte des liens entre la prédication chrétienne, le zoroastrisme et la culture sassanide que nous avons déjà évoqués. Pour la toreutique perse, la bordure en relief autour du centre d'un plat est un phénomène assez courant. Le pain, les fleurs, la boisson sacrée *(haoma)*, sont autant d'attributs indispensables des fêtes zoroastriennes et, en tout premier lieu, de l'une des plus grandes : le *Nourouz* (Nouvel An). Pendant le Nourouz on utilise de même des cierges allumés qui symbolisent le souvenir du feu sacré [24]. Aussi, est-il très important de noter qu'à gauche de la cruche et de la patène se trouve la figure d'un orant tenant des cierges dans ses mains levées et que, de plus, ses vêtements sont parés de l'ornement symbolique composé de cercles percés (fig. 12). Comme nous l'avons déjà dit, cette dernière particularité était concevable pour un artiste chrétien du VIe siècle, appliquée aux vêtements d'un roi mage (cf. *supra*).

Néanmoins, toute cette symbolique zoroastrienne reçoit sur notre stèle une interprétation chrétienne grâce à la croix, déjà mentionnée, au centre du plat. Quant à la signification chrétienne des cierges, ils évoquent avant tout l'usage liturgique qu'on en fait habituellement. Toutefois, on pourrait aussi y voir un lien avec leur usage plus spécifique lors de la « procession aux cierges », originaire de Jérusalem et qui fit son apparition au IVe siècle [25].

Il est fort intéressant pour nous de savoir que cette procession, caractéristique pour la fête de la présentation du Christ au temple, avait lieu également le jour de Pâques [26]. Or, dans l'icône que nous étudions, la partie médiane est consacrée justement au thème de la Résurrection du Christ. Les deux orants prennent place juste sous la figuration du Tombeau du Seigneur. De plus, l'un des orants est un martyr ; or, qui dit martyr dit témoin du Christ. De la sorte, le per-

12. Première stèle de Tsebelda, orants.

sonnage de l'orant aux cierges peut être interprété dans le sens de la glorification de la Résurrection du Christ.

Revenons-en au *Nourouz* zoroastrien. Une coïncidence est à notre sens fort significative : le *Nourouz* était célébré le jour de l'équinoxe de printemps et la fête durait 13 jours. Pour les chrétiens, l'équinoxe de printemps déterminait la date de la fête de Pâques, que l'on ne pouvait célébrer qu'après, à la différence de la Pâques juive [27]. De la sorte, le *Nourouz,* la Pâques chrétienne et la semaine Sainte pouvaient se toucher, voir coïncider. La partie médiane de l'icône est consacrée au thème de la Résurrection. L'abondance de la symbolique zoroastrienne nous permet d'estimer que les auteurs du programme iconographique savaient parfaitement ce qu'était le *Nourouz* et ce qu'il signifiait en tant que fête du renouveau pour les Zoroastriens. Ils savaient aussi, naturellement, qu'il existe dans la religion de Zoroastre une eschatologie propre, une attente du Sauveur du monde. De tout cela il convient de conclure que la composition générale, le choix des scènes et des motifs de l'icône, ont été dictés par le désir de montrer que les aspirations intuitives, propres à tous les hommes, et qui existaient aussi dans la religion perse, ont été réalisées dans la mission du Christ. Un tel message devait faciliter aux anciens zoroastriens leur conversion au christianisme. Ce ne sont probablement pas seulement des intérêts locaux qui s'y reflètent mais aussi certaines prises de positions générales de l'Église chrétienne à l'endroit du zoroastrisme, à l'époque.

Dans l'ensemble, il est évident que le choix des scènes est conditionné par les préoccupations et les orientations religieuses de leur temps. Le but secret de ces orientations était la pénétration de la religion chrétienne en milieu persan, et cela en dépit de stricts interdits [28].

C'est ainsi que l'édit confessionnel de Hosrov II sur la religion interdisait aux zoroastriens de se convertir au christianisme et vice-versa ; la non-observance de cette loi entraînait la mort, d'ailleurs souvent donnée. Des épisodes caractéristiques de la lutte des zoroastriens avec le christianisme, au Caucase, sont décrits dans la « *Vie de saint Eustache de Mscheta* », qui fut mis à mort, selon Kekelidze, vers le milieu du VIe siècle [29]. Saint Eustache de Mscheta, originaire de Perse, était le fils d'un mage. Selon sa *Vie,* écrite peu après son martyre, saint Eustache venait de la ville de Ganzak. S'étant converti au christianisme à la suite de sa quête religieuse, il vint à Mscheta où s'était constitué, toujours d'après la *Vie,* toute une communauté de chrétiens perses. Ce que cette *Vie* a d'intéressant, est son caractère polémique. On y évoque des discours dénonciateurs reflétant visiblement les débats entre les partisans des deux religions qui ne pouvaient manquer de surgir lors du passage d'une religion à l'autre.

Nous pensons que la *Vie de saint Eustache de Mscheta,* écrite peu après sa mort, c'est-à-dire au VIe siècle [30], dépeint une situation très proche de celle où furent créées les stèles de Tsebelda. Bien que, selon les données archéologiques, les Perses ne vinrent à Tsebelda qu'une seule fois, en 550, et en furent chassés par la suite [31], la lutte contre les Perses et le danger qu'ils représentaient gardait son actualité pour les chrétiens d'Abkhasie, tout au long du VIe et au début du VIIe siècle.

En principe, on ne saurait exclure le fait que quelques anciens zoroastriens aient pu fuir l'Iran et venir vivre à Tsebelda.

Tout en nous gardant d'identifier saint Eustache de Mscheta aux personnages (orants) de la stèle de Tsebelda, nous ne pouvons pas ignorer l'identité des noms du martyr sur la stèle et de l'ascète de Mscheta. Les événements se passaient dans des diocèses voisins. Or les renseignements sur les nouveaux martyrs se propagaient très vite. La conversion et la mort de saint Eustache de Mscheta étaient indiscutablement ressenties comme la victoire du christianisme sur le zoroastrisme et son martyre pouvait inspirer les chrétiens d'Abkhasie, surtout s'il y avait réellement parmi eux des Perses convertis. Répétons encore une fois à ce propos que l'ornement composé de cerles percés qui couvre les vêtements des orants est un ornement sassanide et qu'il a probablement une origine cultuelle.

En analysant les antécédents du récit de la *Vie de saint Eustache,* Delahaye en évoque les analogies indiennes. D'après ce grand érudit, le sujet de la légende, largement répandu en Inde, aurait émigré, puis aurait été interprété dans un esprit chrétien [32].

Sans vouloir réfuter l'éventualité d'un tel emprunt, nous devons reconnaître que cette théorie ne répond pas à la question principale que l'on se pose sur l'apparition du culte du saint qui devrait reposer sur certains faits réels et non pas sur des arguments de type folklorique. En outre, l'idée de l'emprunt exige une approche prudente. Bien qu'il existe des éléments communs, concordants, on ne comprend pas comment une légende sur l'incarnation du Bodisatwa en animal a pu prendre la forme d'un récit tout à fait différent, avec la manifestation du Christ dans la ramure d'un cerf. Sur la stèle de Tsebelda nous avons relevé un grand nombre de symboles empruntés aux zoroastriens, mais ils sont tous chargés d'un symbolisme chrétien. Or, à l'origine du culte de saint Eustache, il devrait y avoir aussi un fait réel d'origine chrétienne.

Il n'est pas difficile de s'apercevoir qu'une telle réalité a pu exister tout naturellement et indépendemment des légendes indiennes, qui pourraient être simplement des analogies. On sait parfaitement que dans l'Iran sassanide le christianisme trouvait une quantité d'adeptes dans les couches supérieures de la population, surtout parmi les notables de la cour. Nombre de martyrs perses étaient, on le sait également, d'origine aristocratique. T. Velmans a réuni une abondante documentation montrant que la chasse au cerf s'était répandue en Orient dès les temps les plus reculés : pour la Perse, c'était chose courante et il n'y a là aucun emprunt [33]. Aussi, serait-il plus logique de penser que saint Eustache était communément figuré « comme un grand seigneur perse » chassant, simplement parce qu'il était réellement un grand seigneur perse qui s'était converti au christianisme et qui avait été exécuté, en conséquence, comme beaucoup d'autres, dans l'État sassanide. La scène de chasse peut indiquer qu'il avait commencé par persécuter les chrétiens, ce qui est la seule explication que l'on puisse trouver à l'inhabituelle manifestation du Christ et à sa question : « Pourquoi me persécutes-tu ? » D'où l'analogie avec la conversion de saint Paul, relevée par T. Velmans [34].

C'est très probablement en milieu chrétien sassanide que son culte est né, ce qui explique son lien avec saint Pierre puisque Antioche était le centre religieux pour tous les chrétiens de cette région.

Manifestement, la tradition iconographique s'est avérée, en l'occurrence, plus stable que la tradition littéraire. En schématisant, on pourrait présenter l'évolution subie par la légende de la façon suivante : à l'époque sassanide on voit se former une tradition orale sur un grand seigneur qui persécuta le Christ avant de se convertir et de souffrir le martyre. Avec le temps, après le démantèlement de l'état sassanide et du zoroastrisme en tant que culte officiel par les musulmans, l'appartenance nationale et politique du saint est oubliée ; seule subsiste son appartenance sociale qui a de l'importance pour la propagation de son culte. Une fois en terre byzantine, les événements relatés dans la légende sont tout naturellement rapportés aux temps des persécutions et y acquièrent un nouvel aspect historique, d'ailleurs conforme à l'authentique du point de vue typologique.

Pour les auteurs de l'icône de Tsebelda, les origines perses du saint ne font aucun doute. Ils ont été inspirés par la figure du persécuteur devenu martyr, au temps du pénible affrontement entre l'État chrétien et l'état des mages.

Alexandre A. SALTYKOV

NOTES

1. Archives de l'Institut d'archéologie de l'Académie des Sciences de l'URSS (section de Léningrad), dossier N° 6a, 1886, fol. 1-16. Référence donnée par J. N. Voronov. Je profite de cette occasion pour remercier l'expert en études abkhasiennes, J. N. Voronov, de son assistance amicale.

2. Cf. P. S. Ouvarova, *Khristianskie pamiatniki Abkhasia, Adjaria* (*Materialy po arkheologii Kavkaza*, t. IV), Moscou, 1894, p. 7-34 ; D. V. Aïnalov, « Nekotorie khristianskie pamiatniki Kavkaza », *Arkheologiceskie izvestia i zametki*, III, (Moscou) 1895, p. 7-8 ; *id.*, *Ellinisticeskie osnovi vizantiiskogo iskusstva*, Saint-Petersbourg, 1901, p. 202-203 (= *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, trad. E. et S. Sobolevitch, éd. C. Mango, New Brunswick - New Jersey, 1961, p. 259-260, fig. 118) ; R. O. Smerling, *Malje formi v arhitekture srednevekovoi Grusii*, Tbilissi, 1962, p. 67-69 ; L. P. Khruškova, *Skulptura rannesrednevekovoi Abkhazii V - X vekov*, Tbilissi, 1980.

3. D. V. Aïnalov, « Nekotorie khristianskie pamiatniki... », *op. cit.*, p. 242.

4. Le triomphalisme est mentionné par L. P. Khruškova (*op. cit.*, p. 48). Mais cette observation ne dégage pas encore le sens des figurations.

5. D. V. Aïnalov, *Ellenisticeskie osnovi...*, *op. cit.*, p. 202 (éd. anglaise, p. 260) ; *id.*, « Nekotorie khristianskie pamiatniki... », *op. cit.*, p. 234-235.

6. D. V. Aïnalov, *Ellenisticeskie osnovi...*, *op cit.*, p. 202 (éd. anglaise, p. 260). Nous avons parlé en détail de la datation des stèles dans notre rapport présenté au IVe symposium international sur l'art géorgien (Tbilissi, 1983).

7. D. V. Aïnalov, « Nekotorie khristianskie pamiatniki... », *op. cit.*, p. 234.

8. *Ibid.*, p. 235.

9. Reproduit dans N. P. Kondakov, *Ikonografia Bojiet Materi*, t. I, Saint-Petersbourg, 1914, pl. 115. Dans l'ouvrage cité plus haut (« Nekotorie khristianskie pamiatniki... »), Aïnalov relève également la ressemblance avec l'ornement des diptyques (p. 235).

10. R. O. Šmerling, *op. cit.*, p. 69.

11. Fr. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1922, pl. 104. Voir aussi par exemple le plat au couple royal, du Ve siècle, non localisé (*ibidem*, pl. 111) ; le plat post-sassanide du VII-VIIIe siècle de l'ancienne collection Saltykov, conservé à la Bibliothèque nationale à Paris (*ibidem*, pl. 117), etc.

12. N. Čoubinašvili, *Handissi*, Tbilissi, 1972, pl. 37-38, 61-62, 63-64, p. 86-89 (L'exemple d'un groupe de stèles du dernier quart du Ve, du VIe et de la première moitié du VIIe siècle). Lorsqu'elle tente de critiquer Aïnalov, R. Smerling (*op. cit.*, p. 691) se trompe en relevant la parenté du style des stèles avec celui du relief au cavalier galopant d'Aténi. La comparaison témoigne en faveur de la datation d'Aïnalov, car les reliefs d'Ateni sont rapportés au tout début du VIIe siècle. On peut aussi relever une affinité encore plus grande des cerfs sur les stèles de Tsebelda avec les cerfs des reliefs d'Ateni, habilement comparés par N. Aladašvili (*Monumentalnaya skulptura Grousii, Figurnii reliefi, V-VI v.*, Moscou, 1977, fig. 213, 215). Ainsi, d'après les observations de plusieurs auteurs, le style des stèles de Tsebelda correspond aux monuments du milieu du VIe-début du VIIe siècle.

13. C'est ainsi que dans la scène du « Repentir de saint Pierre », le geste de l'apôtre qui se cache le visage dans les mains est d'un naturalisme touchant. Dans la scène du « Martyre de saint Pierre », la ligne du dos du bourreau à gauche est rendue avec un naturalisme qui tranche sur le schématisme de la figure. C'est une ligne hésitante, timide, qui traduit le désir craintif de copier la nature. Ce caractère se retrouve dans les contours des autres personnages de ce compartiment. Dans la scène centrale de la « Crucifixion », le naturalisme apparaît surtout dans la figure du soldat qui transperce le côté du Sauveur. Il est figuré en toute ignorance de la manière dont un soldat frappe un coup de lance : on pourrait croire que l'artiste n'a jamais vu comment on le manie, il en imagine, il en présume. Mais il sait bien mieux figurer les cavaliers : leurs armures, leur manière de monter en selle, et à en tenir les mouvements en parfaite connaissance de cause.

14. La tentative de dater les stèles du IVe siècle repose sur les données iconographiques et sur quelques éléments (Cf. L. G. Khrouskova, *op. cit.*). Mais, étant donné le choix académique et, dans bien des cas, le caractère unique des monuments qui se sont conservés, ce serait évidemment une erreur de méthode que de vouloir les dater d'après leur iconographie. On peut toujours supposer qu'il y en ait des monuments plus anciens, qui ne nous sont pas parvenus. Les icônes de Tsebelda montrent justement que certaines scènes sont beaucoup plus anciennes qu'on ne le pensait. On ne saurait non plus faire de quelques éléments l'indice principal de la datation, tant que leur origine n'aura pas été établie. Les données de Khrouskova ne sont pas confirmées par les instruments archéologiques.

15. Dans la couche d'habitation de la citadelle de Tsibilium, qui fut érigée en même temps que les églises, ont été mises au jour des monnaies de Justinien Ier dont l'une, placée sous les fondations des bâtiments, avait été frappée à Antioche entre 529 et 538. Pour la date des églises et de la citadelle de Tsibilium voir : J. N. Voronov, O. K. Bgajba, N. K. Senkao et V. A. Loguinov, « Issledovania v Tsebelda », *Archeologiceskie otkritia v 1980 v Abkhazi*, Tbilissi, 1982, p. 21-24. Pour la monnaie scellée dans les fondations, et frappée à Antioche à l'effigie de Justinien Ier voir : J. N. Voronov, O. Bgajba et N. Senkao, « Tsebelda, vnov unikalnie nahodki ». *Sovetskaia Abkhazia*, 14 août 1982, p. 3. Le nom de l'évêque local qui participa activement à la construction des églises et de la citadelle a été découvert sur une inscription faite sur le matériau de construction : « KOH. episk. » c.à.d. « Évêque Con[stantin ?] » (référence donnée par J. N. Voronov). Le diocèse dirigé par Constantin (nous l'appellerons le diocèse de Tsebelda) était englobé, avec le diocèse d'Ibérie, dans la région du Pont-Euxin, laquelle, suivant le 28e décret du Concile de Calcédoine, passa de l'autorité du Patriarche d'Antioche à celle du patriarche de Constantinople (K. Tsintsadze, *Avtokefalia Tserkvi grusinskoi, istoriceskaia spravka IV-XV vekov*, Tiflis, 1905, p. 50). Notons cependant, que dans certains cas, le patriarche de Constantinople ne nomme et ne sacre pas lui-même les futurs exarques géorgiens, mais en confie le soin au chef de l'église d'Antioche (*op. cit.*, p. 52). Cette pratique se rapportait aussi à l'Abkhasie et témoigne en faveur des rapports étroits qui existaient entre l'Abkhasie et la Syrie, rapports qui durèrent jusqu'au début du VIIIe siècle, lorsque l'invasion des Perses contre Byzance, puis l'apparition des armées arabes, compliquèrent les contacts du Caucase avec la Syrie.

16. T. Velmans, « Les peintures de Zenobani et le thème de la vision de saint Eustache », *IVe Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilissi, 1983, p. 9.

17. *Ibid.*

18. A. J. Borissov, V. G. Lukonine, *Sassanidskie guemmi. Katalog sassanidskih guemm Ermitaża*, Léningrad, 1963. Voir les numéros 589-591, 593-595.

19. V. P. Darkevitc, *Hudozestvennii metall Vostoka: vnimanie sveta*, Moscou, 1976, p. 25.

20. N. Aladašvili, *op. cit.*, p. 223-224.

21. E. A. Dorochenko, *Zoroastrizm v Iranie*, Moscou, 1982, p. 52 ; M. Malik, *Introduction to Persian religion, customs and ceremonies*, Vissa-Bharati publication commerce, 1980.

22. Voir A. A. Miller, « Isobrajenie solnca v drevnemu Kavkaza », *Izvestia russkoi Akademii materialnoi kulturi*, II, (Léningrad) 1922 ; D. I. Azaev, *Nekotorii Jogoslavia v rannem srednevekovii*, Makhachkala, 1963, p. 64.

23. L. G. Khrouskova, *op. cit.*, p. 82.

24. Témoignage de Mobed Gurbasp (?) dans E. A. Dorochenko, *Zoroastrizm v Iranie*, Moscou, 1982, p. [illegible].

25. S. Dufrenne, « Cierge de la chandeleur dans la Présentation du Christ au temple en Géorgie », *IVe Symposium International sur l'art Géorgien*, Tbilissi, 1983, p. 5.

26. *Ibid.*, p. 4.

27. Voir l'admirable étude de A. Zélinski, « Konstruktivnie principi drevnerusskogo calendara », *Kontext-78*, Moscou, 1978, paragraphe 14.

28. J. Labourt, *Le christianisme dans l'empire perse sous la dynastie sassanide*, Paris, 1904.

29. K. S. Kekelidze, *Konspectivnii kurs istorii drevnegrousinskoi literaturi* (en géorgien), Tbilissi, 1939, p. 18-19 ; *id.*, *Grusinskaia prosa* (en géorgien), t. 1, Tbilissi, 1981, p. 583. Du martyre de saint Eustache de Mscheta (*ibidem*, p. 27-46) il existe une traduction allemande : « Das Martirium des heiligen Eustatius von Mzcheta », trad. Von Dschawachof, *Sitzungsberichte der Königlich-preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, XXXVIII, 1910, p. 875-902.

30. K.D. Kekelidze, *op. cit.*

31. D'après les données des fouilles effectuées par J. N. Voronov.

32. H. Delehaye, *La légende de saint Eustache* (*Mélanges d'hagiographie grecque et latine*), Bruxelles, 1966, p. 212-239.

33. T. Velmans, *op cit.*, p. 10-13. En général, l'influence des légendes indiennes sur l'hagiographie chrétienne paraît parfois exagérée. On estime, par exemple, que la vie de Bouddha préfigurerait « La légende de l'Histoire de Varlaam et de Ioasaf ». Il apparaît à présent que c'est une erreur. Voir B. I. Kouznetsov, « Povest o Variaame i Ioasafe (k voprosu o proisshojdenii) », *Trudi otdela drevnerusskoi literaturi Academii Naouk C.C.C.P.*, (Léningrad) 1979, p. 238-245.

34. T. Velmans, *op cit.*, p. 8-13.

1. Zenobani, Saint-Sauveur, façades Sud et Ouest.
2. Bolnissi, façade, tête de taureau.

L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie

par Tania VELMANS

L'église dédiée au Christ Sauveur près du village de Zenobani, en Imérétie, est située non loin du grand centre religieux et culturel qu'était le monastère de Guelati. Il s'agit pourtant d'une église rurale, de dimensions modestes, décorée de quelques sculptures à l'extérieur et de peintures à l'intérieur. L'édifice à nef unique, couvert par une voûte en berceau que soutiennent deux pilastres et un arc, ne porte aucune inscription permettant de la dater. Dans le Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'Art à Tbilissi, l'architecture est datée du XIe et la peinture murale du XIIe siècle.

Bien que l'église soit d'un plan architectural très simple et de petites dimensions, quelques sculptures contribuent à articuler les façades les plus en vue (fig. 1). Le tympan au-dessus de l'entrée du mur Ouest montre une croix grecque qui jaillit de deux feuilles symétriques : c'est le bois vivifiant. Il est bordé d'un motif décoratif qui suit la forme du tympan. Dans la partie haute de cette façade Ouest, on retrouve la croix vivifiante surmontée d'une moulure en demi-cercle et d'un ornement, mais cette fois on représente une croix de Malte pour diversifier le décor. Sous la toiture de la façade Sud prenaient place quatre têtes bovines bien saillantes – vraisemblablement des taureaux – dont deux sont conservées. Ce type de décor existe dans de nombreuses régions de Géorgie. Les représentations de têtes d'animaux sculptées remontent à une tradition pré-chrétienne que la Géorgie a sans doute empruntée à l'Iran. Des fouilles dans la région de Zgouderi ont permis de mettre à jour des encensoirs qui étaient des objets rituels païens et représentaient précisément des têtes de taureaux [1]. Après la christianisation du pays ces formes ne sont pas abandonnées et apparaissent sur les façades des grandes églises du Ve-VIe siècle, telle que Sveti Ckhoveli ou Bolnissi (fig. 2), par exemple. Au Moyen Age, la tradition est maintenue, comme on le voit, entre autres, en Svanétie – à Ipkhi et Nakipari.

I. DISPOSITION DES IMAGES ET SCHÉMAS ICONOGRAPHIQUES

L'intérieur de l'église de Zenobani a conservé une petite partie des peintures qui la décoraient, mais elles sont en bien mauvais état [2]. La disposition des sujets et leur iconographie rappellent celles des églises de la région de Svanétie. Selon les images encore visibles et les traces qu'en ont laissées d'autres, actuellement disparues, le programme de l'église peut être reconstitué de la façon suivante. La Déisis occupe la conque absidiale suivie, aux registres inférieurs, des apôtres et des saints évêques. Dans la voûte prennent place quatre images du cycle des grandes fêtes : l'Annonciation, la Nativité, le Baptême et la Transfiguration. Le mur Sud montre des traces de la Résurrection de Lazare et un fragment de l'Entrée à Jérusalem. Plus bas, apparaît un saint cavalier. Le mur Nord est occupé par la Pentecôte et l'Ascension et l'on voyait plus bas, la Dormition de la Vierge. Au registre inférieur de cette paroi l'image de sainte Catherine a été conservée. Le mur occidental a gardé, tout en haut, des traces de la Présentation au temple, et plus bas, on devine le Crucifiement et la Descente aux Limbes. Au troisième registre apparaît la Vision ou la Chasse de saint Eustache. Dans les pages qui suivent nous ne parlerons que des images assez bien conservées pour pouvoir être étudiées.

La Déisis dans la conque (fig. 3, 4), correspond à un emplacement courant en Géorgie. Le Christ est assis sur un trône à dossier dont les accoudoirs sont sculptés. Il bénit de la droite qu'il lève très haut et loin du corps à la manière de l'empereur triomphant dans l'art romain. Il tient le livre de la gauche (à moitié détruite). A ses côtés, la Vierge et saint Jean en prière occupent leur place habituelle. Derrière eux se tient chaque fois un archange en costume impérial, au loros décoré de pierreries. La partie inférieure de cette peinture a disparu de sorte qu'on ne sait

pas s'il y avait ou non des séraphins et des chérubins de part et d'autre du trône [3].

Au-dessus de la tête du Christ apparaît un détail curieux et nettement antiquisant. Il s'agit d'une petite coquille renversée en forme de demi-cercle qui n'a aucune raison d'être dans cette composition. On connaît l'usage très large qu'ont fait l'art paléochrétien et l'art byzantin jusqu'au VIe-VIIe siècle de ce détail ornemental emprunté à la tradition romaine. Il a été beaucoup utilisé sur les sarcophages où il couronne généralement la croix [4], le Christ et les apôtres [5], ainsi que sur les diptyques consulaires [6] où il a la même fonction. La coquille au-dessus d'un personnage apparaît également sur des stèles funéraires de la même époque et elle vise chaque fois à souligner l'importance de ceux qui en bénéficient. Elle est particulièrement répandue dans les églises de Ravenne, où elle couronne des personnages en pied [7], ou assis [8], des meubles sacrés [9], et apparaît aussi bien en sculpture [10] qu'en mosaïque. Généralement, dans toutes les représentations citées, la coquille est beaucoup plus grande que dans notre composition et dessine une sorte de niche [11] ou de baldaquin [12] au-dessus d'une figure. Cependant, dans certains cas plus rares on voit, comme à Zenobani, une toute petite coquille au-dessus d'un ou de deux personnages d'une composition plus vaste. A Saint-Apollinaire in Classe la mosaïque qui figure la Remise des privilèges impériaux à l'Église de Ravenne par le diacre Reparatus, montre une telle coquille juste au-dessus des têtes des deux figures centrales et elle est entourée d'autres ornements [13]. Au Moyen Age la coquille couronnant un personnage disparaît de la peinture murale byzantine.

Dans la périphérie orientale du monde byzantin elle est très courante entre le Ve et le Xe siècle et on la voit aussi bien dans la sculpture copte [14] que dans la miniature arménienne [15]. En Géorgie la coquille décore des façades sculptées du VIIIe-Xe siècle, comme c'est le cas, par exemple, à l'église de Koumourdo [16] et des miniatures du Xe siècle, telles que celles de l'Évangile de Djruči I [17]. Cet ornement est maintenu par la suite. Il apparaît sur la façade sculptée de l'église de Vale (Xe s.) [18], où une petite coquille, entourée d'autres motifs décoratifs, surmonte, comme à Saint-Apollinaire à Ravenne, une composition à plusieurs figures. Sur la façade de Sveti Ckhoveli (XIe s.) [19], la coquille est devenue un motif décoratif très stylisé et presque abstrait. Nous avons souvent attiré l'attention sur l'influence de la sculpture sur la peinture d'inspiration populaire en Géorgie. La Déisis ou la Seconde Venue sans les intercesseurs sont des représentations courantes des façades et l'on peut croire qu'une fois de plus, l'artiste de Zenobani s'inspire d'une œuvre sculptée, aperçue sur une façade ou copiée d'un dessin. Il faut noter ici qu'un espace vide entre la coquille et le bord supérieur de la composition permet de supposer encore un élément au-dessus de la coquille. Il pourrait s'agir d'un autre motif décoratif, de la main divine ou d'un segment du ciel.

Le second registre de l'abside est décoré par huit apôtres en buste, comme c'est souvent le cas en Svanétie et en Cappadoce. Dans le troisième registre prenaient place les saints évêques en pied, dont il ne reste que deux figures assez peu distinctes du côté Nord et des traces de figures du coté Sud. L'autel a disparu, ainsi que le templon en maçonnerie qui est remplacé par une iconostase moderne.

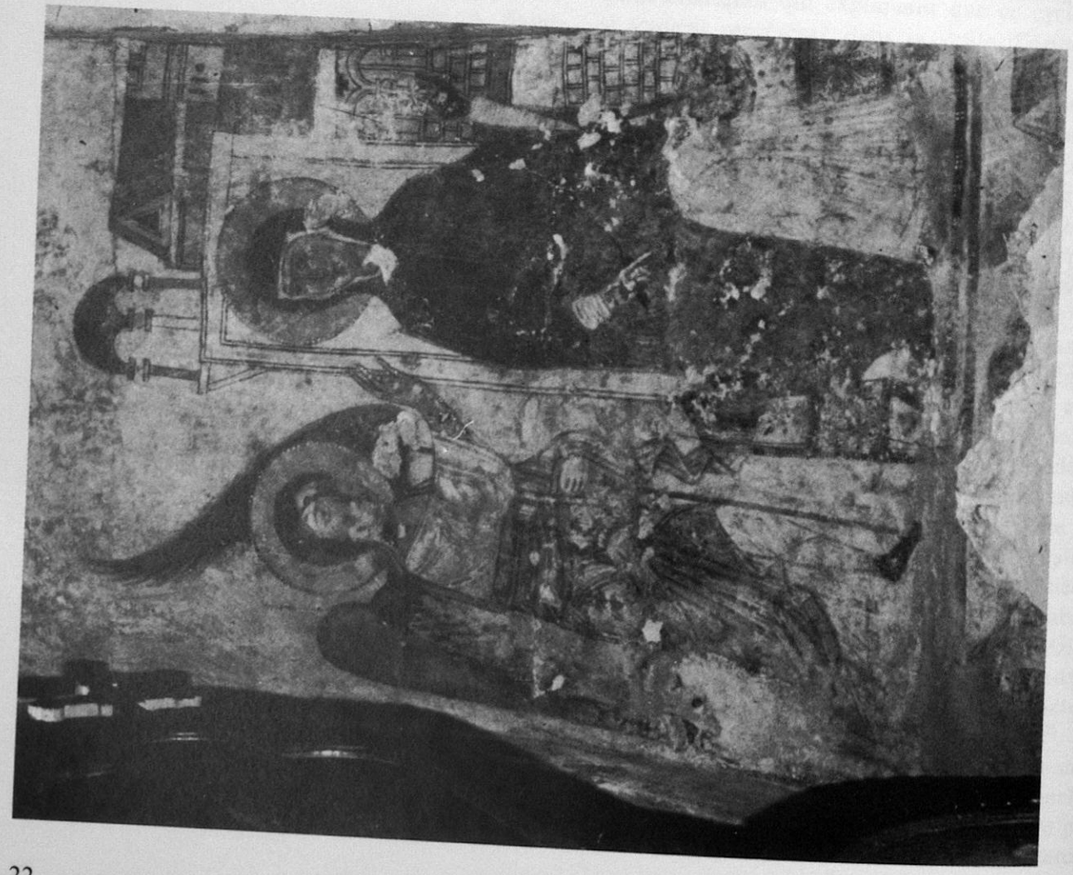
La voûte est occupée par quatre scènes : l'Annonciation, la Nativité, le Baptême et la Transfiguration. Il s'agit là d'un cycle abrégé de la vie du Christ avant son triomphe à Jérusalem, triomphe qui précède immédiatement sa Passion. Ces quatres images résument aussi la doctrine chrétienne sur la double nature – divine et humaine – du Christ. C'est sans doute ces deux caractéristiques qui expliquent que ce cycle soit si souvent représenté dans la voûte d'églises de dimensions modestes, en Géorgie.

L'Annonciation montre la Vierge filant la pourpre, selon le Protoévangile de Jacques le Mineur (XI, 1). Elle est assise à droite et se présente de face, la tête légèrement tournée vers Gabriel qui arrive de gauche (fig. 5, 6). Ce schéma archaïque qui revient à l'honneur à Byzance au XIIe siècle semble avoir été conservé en Géorgie d'une façon continue. On le voit en tous cas régulièrement du XIe au XIVe siècle, dans la peinture murale [21]. Dès le XIe siècle il est également présent dans des œuvres sculptées géorgiennes, telle que la clôture du chœur à Safara (XIe s.) [22], par exemple. Cependant, l'attitude de Marie est quelque peu inhabituelle dans notre peinture. Elle lève la gauche dans un geste qui permet de supposer qu'elle tenait la quenouille, comme sur le relief de Safara ou, au XIIIe siècle, à l'église dédiée à la Vierge à Bertoubani (1212-1213), dans le désert de David Garedži [23], ou encore dans le Psautier de Londres (Add. 19.352, fol. 91 v) [24] et dans la miniature du Copte 13 (B. N., Paris, Tétraévangile) [25]. La quenouille devait être petite et elle figurait sans doute à l'endroit, au-dessus de la main gauche, où apparaît aujourd'hui une tache provoquée par la peinture écaillée. On voit encore le fil s'enrou-

3. Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Déisis.

4. Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Déisis

6. *Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Annonciation.*



5. *Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Annonciation.*

ler autour de cette main. Curieusement la droite n'est pas en train de filer, mais tient le fuseau, comme dans une miniature des Homélies de Jean de Kokkinobaphos [26] et, au XIVe siècle, sur la porte Alexandrova [27]. Autrement dit, Marie s'est arrêtée de filer, saisie par la nouvelle. L'Archange arrive d'un pas rapide ; il bénit de la droite et tient le sceptre de la gauche. Le pan flottant de sa ceinture revient gracieusement sur ce bras gauche, comme sur la miniature déjà citée des Homélies du moine Jacques.

Le costume de Marie se distingue par deux particularités d'origine paléochrétienne : son visage est entouré d'une coiffe blanche qui ressort sous le maphorion (fig. 7) ; des manches blanches, fortement et régulièrement plissées dans le sens de la largeur du bras, sont visibles sous le maphorion à la hauteur des poignets et jusqu'au coude pour le bras gauche ; elles ne portent aucun ornement et indiquent qu'il s'agit d'une simple chemise. Le liseré blanc autour du visage de Marie est courant dans l'art paléochrétien et de l'époque de Justinien (par exemple, à Ravenne) et ce trait est souvent maintenu au Moyen Age en Géorgie entre le Xe et le XIIIe siècle, comme on le voit à Atheni [28], Bertoubani, Tanghil [29] et dans d'autres églises de Svanétie.

Les manches blanches et plissées dans le sens de la largeur ont également une origine très ancienne. On les trouve surtout dans le costume masculin à l'époque pré-iconoclaste, notamment à Saint-Démétrius à Salonique [30] ou à Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome (VIe s.) [31], ou encore sur la fameuse statue de l'empereur Héraclius à Barletta (610-629) [32]. Chez la Vierge, ces manches apparaissent assez souvent en Arménie, notamment sur un fragment de sculpture provenant d'Odzoun (VIe s.) [33] ou sur la reliure de l'Évangile d'Etchmiadzin (Erévan, Maténadaran, n° 2374) [34]. Au Xe siècle, elles sont maintenues à Akhtamar pour des costumes d'hommes [35]. En Géorgie, le trait en question n'est pas fréquent, mais on le voit encore au XIVe-XVe siècle dans des représentations de costumes laïques. Ainsi, à l'église de Mkher (Saint-Jean-le-Théologien) à Laštkhver, en Svanétie, les donateurs, hommes et femmes portent les mêmes manches (fig. 27) et chez l'une des femmes elles sont même blanches. A Byzance, dès une très haute époque, Marie porte sous son maphorion une tunique de couleur dont les manches sont généralement ornées de manchettes brodées. A Zenobani il s'agit non seulement d'un archaïsme, mais celui-ci est doublé d'une interprétation correspondant à un goût populaire. Sous son maphorion, Marie est vêtue en femme ordinaire de l'époque, comme en

7. *Zenobani, Saint-Sauveur, Annonciation, détail : la Vierge.*

témoigne le portrait déjà évoqué d'une donatrice relativement modeste à Laštkhver.

Derrière Marie s'élève une importante architecture qui peut servir à la datation des peintures car elle est composée de formes diverses, agencées de façon complexe (fig. 6). Dans les fresques balkaniques du XIIe siècle, on se contente généralement de représenter un seul bâtiment évoquant une maison, dans l'Annonciation. Ce n'est qu'à l'extrême fin du XIIe siècle que ces constructions se compliquent, comme on le voit à Saint-Nicolas Kasnitsis à Kastoria ou à Saint-Georges à Kourbinovo dans la même scène. En Géorgie les architectures sont, en règle générale, très peu développées avant le XIIIe, voire le XIVe siècle [36]. A Zenobani l'on distingue clairement le mur de briques, suivi d'une arcade ; le tout est couronné par trois formes différentes – un ciborium, le toit d'une maison et le contour crénelé d'une muraille. L'ensemble constitue le schéma simplifié d'une ville et incite à penser au XIIIe siècle pour ces peintures.

La Nativité est assez endommagée. Marie est allongée et, derrière elle, apparaît la crèche avec l'Enfant. Joseph se tient dans l'angle inférieur

8. Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Annonciation, détail : l'archange.
9. Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Baptême, détail : la personnification du Jourdain.

gauche, et adopte son attitude pensive habituelle ; il s'appuie sur sa main droite et se retourne pour regarder Marie. Au premier plan on discerne, non sans mal, et peut-être abusivement, des traces du bain de l'Enfant (?). Tout en haut, des fragments de deux anges sont bien visibles.

Le Baptême montre le Christ barbu, vu de face, les deux bras pendants et loin du corps, dans une attitude symétrique. La droite fait le geste de la bénédiction en direction des eaux du Jourdain. Jésus porte un caleçon blanc qui s'arrête au-dessus des genoux, un trait à la fois naïf et réaliste. Il est plongé dans l'eau jusqu'au cou, entre les deux rives du Jourdain, indiquées schématiquement par une ligne continue, comme on le voit souvent en Cappadoce [37]. Le Précurseur se tient à droite, sur un rocher. Il porte une longue tunique fortement plissée et fait un grand pas en direction de Jésus. A gauche, deux anges s'inclinent légèrement. On ne peut pas distinguer leurs gestes. Aux pieds de Jésus, apparaît une personnification du Jourdain, représentée selon la formule antique que Byzance avait assimilée et adaptée à ses besoins (fig. 9). Ce petit personnage est assis au fond de l'eau, les jambes croisées. Il est torse nu, vêtu seulement d'un pagne court. De la gauche il tient une jarre renversée, tandis que la droite est levée vers le seigneur. Le mauvais état de la peinture ne permet pas de distinguer la colombe ou la main divine.

La Transfiguration suit les modèles courants. Vêtu de blanc, Jésus apparaît dans une mandorle rouge et ovale, divisée en trois zones par de doubles lignes parallèles (cf. *infra*). A sa droite, se tient Elie et à sa gauche Moïse (fig. 10). Plus bas, les apôtres manifestent une vive émotion au milieu d'un paysage de rochers. Pierre est représenté à gauche et semble parler. Jean, au milieu, s'agenouille et incline sa tête vers lui, Jacques, à droite, est à moitié agenouillé et lève les deux mains pour exprimer sa surprise.

Sur le mur Sud apparaissent, au deuxième registre, des traces de la Résurrection de Lazare et à côté, l'Entrée à Jérusalem. Cette association des deux épisodes reflète à la fois la succession historique des événements dans les évangiles et celle qui se fait à travers la liturgie [38]. Elle est assez fréquente dans les petites églises de Géorgie, comme on le voit sur le mur occidental de l'église de Ieli, par exemple [39], et en Arménie, notamment à Aghtamar [40]. A Zenobani le Christ est représenté de face, assis en amazone sur la mûle dont on ne voit que l'arrière-train. Trois apôtres suivent (angle gauche) et le premier d'entre eux s'adresse à Jésus (geste de la parole). Deux montagnes escarpées constituent le fond du tableau. Toute la partie droite de la composition manque. Au troisième registre de ce mur figurent des saints isolés mal conservés et le fragment d'un saint guerrier à cheval qui tue le dragon. Normalement, on devrait penser à saint Théodore ou à saint Démétrius, puisqu'en Géorgie, saint Georges tue régulièrement l'empereur Dioclétien. Cependant, à côté de cette scène, les traces d'une autre composition ont été identifiées comme un épisode du martyre de saint Georges, où l'on montre le saint trempé dans la chaux vive [41]. Si cette identification est exacte, le saint cavalier serait saint Georges, mais il représenterait alors un exemple très rare de l'iconographie du saint en Géorgie.

Sur le mur Nord, seule la Pentecôte, au deuxième registre, tout près de l'abside, est relativement en bon état (fig. 11). Les apôtres sont assis sur un banc incurvé, leurs pieds posés sur d'assez curieuses lattes de bois qui devraient être des marchepieds. Leurs mouvements sont assez diversifiés et la plupart d'entre eux tiennent des livres, rappelant leur future mission. Les visages barbus d'hommes mûrs alternent avec d'autres plus juvéniles et imberbes. Au-dessus de l'apôtre du milieu apparaît un rayon oblique qui dépasse le cadre, mais ce dernier est si près de sa tête qu'on ne peut imaginer ni main divine, ni colombe à l'intérieur de cette composition. Le banc sur lequel sont assis les apôtres se prolonge par une sorte de cloison qui occupe le premier plan et crée ainsi un espace central fermé. De faibles traces de peinture permettent de supposer que l'on y voyait la personnification de l'Univers ou les « peuples », bien que de telles représentations soient très rares dans la peinture murale géorgienne.

Un détail intéressant qui semble vouloir représenter une porte, apparaît au milieu de la clôture du premier plan. La porte à la place des « peuples » correspond à une variante paléochrétienne du sujet, maintenue au Moyen Age dans la périphérie orientale du monde byzantin, aussi bien en Syrie et en Palestine (dans l'évangile n° 6, de 1211, au monastère Saint-Marc des Syriens, à Jérusalem) [42], qu'en Arménie (dans l'Évangile arménien de l'Institut de Langues et civilisations orientales à Paris) [43] ou en Égypte copte (sur la porte en bois au musée du Caire) [44]. Dans les miniatures de ces régions il arrive aussi que les peuples prennent place dans un espace qui rappelle précisément une porte par ses contours (Paris, B. N. syr. 344, Paris B. N., Arménien 18) [45]. A l'église des Saints-Archanges, dite Tanghil, en Svanétie, les apôtres de la Pentecôte sont groupés autour d'une porte réelle [46]. A Zenobani, on se trouve probablement devant une autre variante de la Pentecôte avec porte – celle qui montre les apôtres entourés

d'une clôture ou d'un mur avec une porte au milieu ; c'est ce que l'on voit, par exemple, dans la Bible de Charles le Chauve [47] et dans l'Évangile déjà cité de Saint-Marc des Syriens à Jérusalem, où le mur est remplacé par des lattes de bois qui ressemblent à celles de notre image [48]. Comme l'a montré A. Grabar, dans les deux dernières images citées, on retrouve la survivance d'un schéma archaïque de la Pentecôte, représenté à l'intérieur d'un cercle pour s'adapter au décor de la coupole [49]. Au Moyen Age plus avancé, Byzance se débarrasse de ce schéma et adopte celui des apôtres assis en demi-cercle, dans un espace sans porte ni clôture. Au milieu du demi-cercle prennent place les « peuples ». Ainsi, la Pentecôte de Zenobani adopte un schéma archaïque, proche par l'esprit de celui de Tanghil.

A côté de cette scène figure, comme d'habitude, l'Ascension, mais elle est en très mauvais état. Au troisième registre restent des traces de la Dormition de la Vierge. Plus bas encore, on aperçoit sainte Catherine en pied.

Le mur Ouest a beaucoup souffert. La Présentation au temple du premier registre est très fragmentaire. Le deuxième registre montre le Crucifiement et la Descente aux Limbes. Le troisième registre est occupé par la Vision de saint Eustache, sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans notre troisième paragraphe.

II. Le style

Il est difficile d'analyser le style d'images fortement détériorées. Quelques brèves remarques permettront cependant de mieux situer ces peintures sur le plan de l'expression formelle, et de leur date probable. L'un des traits qui frappe immédiatement est la palette de l'artiste, réduite à trois couleurs, le brun-rouge ou sépia, l'ocre (claire pour les nimbes et plus foncée pour les visages), et le gris tirant légèrement sur le vert ou sur le bleu très pâle. A cela s'ajoute, bien entendu, le blanc. Ce coloris très réduit caractérise d'autres ensembles de peintures d'inspiration populaire en Géorgie. Ainsi on le retrouve, au XIIIe siècle, à Sainte-Barbe de Khé [50] et dans l'église déjà citée des Saints-Archanges dite Tanghil [51], toutes deux en Svanétie. Cette gamme réduite avec une prédominance d'ocre, de sépia et de blanc est également fréquente en Cappadoce, en Égypte copte et en Nubie [52] pendant le Moyen Age.

Un autre trait typique des peintures de Zenobani est la transparence des drapés qui laisse presque systématiquement voir le tracé des jambes jusqu'aux genoux (Annonciation, fig. 5, 6) et parfois jusqu'en haut des cuisses (Transfiguration, fig. 10). Le contour rouge, fin et incisif, comme s'il était tracé à la plume est visible partout ; il est voulu et ne trahit nullement un dessin préliminaire qui transparaîtrait à cause d'une détérioration de la peinture. Le modelé est absent. Les plis, très schématiques, ne sont pas trop raides, mais abstraits. Ils ne soulignent pas, ou à peine, la forme du corps, comme cela est courant dans la peinture paléochrétienne. Ils sont indiqués par deux traits parallèles comme les détails architecturaux d'ailleurs. Ce procédé apparaît clairement dans l'Annonciation (fig. 5, 6), où même les briques du mur sont entièrement contournées par des traits parallèles. La formule est appliquée sans changement aux visages et aux corps. Ainsi, la Vierge et l'Archange de l'Annonciation ont des sourcils et une paupière supérieure définis par deux traits (fig. 6, 7, 8). Il en est de même, par endroits, pour leur ovale. Le procédé est également employé pour les parties dénudées du corps, comme le montrent, entre autres, le bras tendu de l'archange dans l'Annonciation (fig. 8) ou les membres de la personnification fluviale dans le Baptême (fig. 9). Enfin, dans la Transfiguration, ces traits parallèles s'inscrivent dans la mandorle, comme pour y distinguer diverses intensités de la lumière divine (fig. 10), alors que le fond de la mandorle est d'un rouge égal et uni.

Cette particularité stylistique de Zenobani est moins étonnante qu'il n'y apparaît à première vue. Il s'agit là d'un procédé qui existe de façon beaucoup moins schématique, dans la peinture paléochrétienne, notamment à Rome, à la catacombe S. Callisto ou dans celle des S. S. Pietro e Marcellino [53]. Ce trait est à nouveau présent un peu plus tard, dans la peinture préiconoclaste, notamment à Ravenne [54] ou à Saint-Démétrius à Salonique [55] et aussi dans la périphérie orientale, comme à Saqqara, par exemple [56]. On peut penser que ces peintures ont été influencées par des reliefs sculptés, où la régularité du drapé donne parfois l'impression d'un double contour [57]. Il en est de même pour le traitement des yeux. En peinture les paupières peuvent être facilement suggérées par des ombres ; en sculpture, surtout si elle est un peu sèche et schématique, on a plus souvent recours à un traitement linéaire. Certaines photos agrandies de sculptures d'époque justinienne permettent des comparaisons fructueuses à cet égard avec les visages de nos peintures [58].

Dans la périphérie orientale du monde byzan-

10. Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Transfiguration, détail : le Christ avec Élie et Moïse.

11. Zenobani, Saint-Sauveur, abside, Pentecôte.

tin, le double contour apparaît également dans des peintures qui s'échelonnent entre le VIIe et le Xe siècle. Il est très évident et souligné à l'église n° 3 de Mavrucan, en Cappadoce (VIIe s.) [59] et moins visible et appliqué surtout au drapé à Bahattin Samanligi kilissesi (Xe s.) [60]. Lorsqu'il ne s'agit que du drapé le trait est fréquent en Cappadoce et on le trouve souvent au Xe et XIe siècle, par exemple, à la chapelle n° 6 de Göreme [61], à celle de Saint-Eustache [62] ou de Susum Bayri [63]. Le même trait est adopté de façon beaucoup plus systématique en Nubie au VIIIe-Xe siècle et même plus tard. Dans les peintures de la cathédrale de Faras, il est aussi bien appliqué au drapé, qu'aux architectures et aux visages [64]. K. Weitzmann qui a étudié ce double contour à Faras l'attribue à une influence palestinienne [65]. Il est probable que le trait en question ait également existé dans la peinture syro-palestinienne, même si les destructions ne nous ont pas laissé beaucoup d'exemples auxquels on puisse se référer directement. Les liens très étroits de la Nubie avec Antioche et Jérusalem sont bien connus [66] et donnent beaucoup de poids à une telle hypothèse. Le double contour, d'origine paléochrétienne, mais conservé dans la périphérie orientale du monde byzantin au Moyen Age, a donc été également maintenu à Zenobani en même temps que d'autres traits archaïsants, iconographiques et stylistiques.

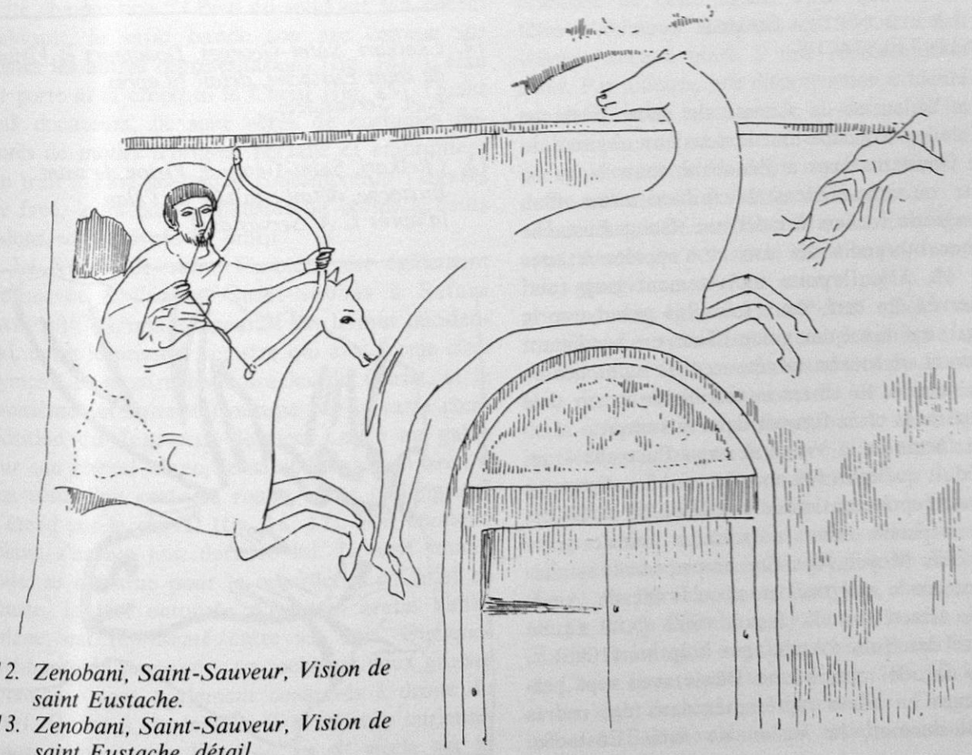
Les visages qui apparaissent dans ce décor sont assez allongés et caractérisés par des joues placées trop bas, au niveau du menton, comme on le voit souvent en Svanétie, mais aussi dans d'autres régions de Géorgie [67]. Des taches rondes et roses accentuent leur emplacement (fig. 3, 5, 7, 8). Celles-ci ne fournissent aucun élément de datation car elles sont courantes en Géorgie, comme le montre notre reproduction de l'église de Mkher (fig. 28), peinte au XIVe-XVe siècle. Les nez sont fins, longs et osseux, les bouches petites aux lèvres minces, l'ovale allongé.

Relevons encore une curiosité des images de Zenobani : la représentation des collines dans la Transfiguration, le Baptême et la Nativité. Ces massifs rocheux d'un dessin maladroit, sinueux et mou ne ressemblent à rien de connu. Ils pourraient évoquer des flammes ou d'autres formes en mouvement et rappellent quelque peu la manière de représenter les collines dans l'art musulman. Sans que l'analogie soit très étroite, on retrouve la tendance d'arrondir les hachures des rochers, et de les faire ressembler à une matière en mouvement dans le manuscrit arabe de la Bairische Staatsbibliothek à Munich, cod. 3703, appelé les « Merveilles de la Création », fol. 29 r. [68] et dans certaines miniatures syriaques à forte influence musulmane [69].

La base sur laquelle est peint notre décor est brun foncé, couleur que l'on aperçoit partout là où la couche supérieure est tombée. Cette base foncée est très courante en Géorgie et cela dans des ensembles de style, d'époque et de région différentes. Les sujets sont entourés de cadres rouges, sauf ceux qui figurent sur la voûte. Les éléments qui composent les scènes dépassent souvent le cadre, comme c'est le cas pour la Vision de saint Eustache (fig. 12, 13) où la tête du cerf se trouve hors du cadre. Comme dans beaucoup de petites églises géorgiennes, il n'y a pas d'ornements. Aucun rinceau ou motif géométrique ne vient égayer cet ensemble quelque peu austère.

La présence et l'exécution de la personnification du Jourdain (fig. 9) dans le Baptême confirme à elle seule le témoignage de l'ensemble du décor, à savoir qu'un peintre insuffisamment éduqué ou doué a probablement reproduit, à Zenobani, un modèle relativement savant qui le dépassait. Ainsi, il adopte la petite personnification que Byzance avait hérité de l'art hellénistique, mais la tête de celle-ci est trop importante par rapport au corps et sa main gauche – deux fois plus grande que sa main droite.

Si l'on observe ces peintures d'une façon plus globale, on s'aperçoit que le peintre n'emploie jamais plusieurs moyens ou procédés pour rendre une forme. Ainsi, lorsque les personnages sont dessinés et colorés, cela semble suffire et on ne cherche ni à les modeler, ni à les éclairer. Mais, trait typique du goût populaire, certains éléments sont richement décorés. Ainsi, le trône du Christ dans la Déisis et le siège de Marie dans l'Annonciation sont couverts de divers motifs ornementaux et de pierreries. L'architecture dans cette dernière scène est pourvue de briques, de tuiles et de créneaux, enfin certains nimbes sont entourés de perles [70]. La plupart de ces traits sont très répandus dans les petites églises de Svanétie, sans doute parce qu'elles répondent à un goût analogue. Ils sont aussi assez caractéristiques pour la peinture du XIIe-XIIIe siècle en Géorgie. Cependant, il faut bien reconnaître que, envisagées du point de vue du style, les fresques de Zenobani ne peuvent être comparées d'une façon précise aux décors pariétaux connus dans le pays. Elles n'ont, d'analogies rigoureuses ni dans les petites églises de cette époque en Svanétie, ni dans celles du reste du pays [71]. Il s'agit, à Zenobani, d'un langage plastique moins abstrait qu'à Khé et moins naïf qu'à l'église dite Tanghil. Une certaine noblesse distingue les phy-



12. Zenobani, Saint-Sauveur, Vision de saint Eustache.
13. Zenobani, Saint-Sauveur, Vision de saint Eustache, détail.

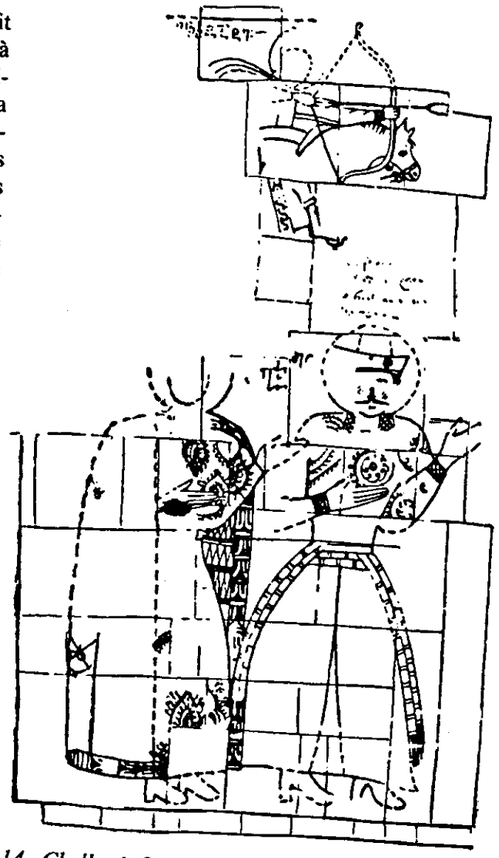
sionomies et la relative aisance des gestes ne fait pas de doute. Mais si le modèle que l'on suit à Zenobani est d'un type plus savant et plus antiquisant que dans les deux ensembles cités, la peinture a ici moins de vigueur et les maladresses sont plus fréquentes. Ces comparaisons montrent bien que, lorsqu'on analyse des œuvres d'un niveau relativement modeste il faut distinguer le modèle que le peintre s'est proposé de suivre (peu importe d'ailleurs si celui-ci a été matériellement présent ou se trouvait dans sa tête) et le talent dont témoigne son exécution.

Au cours de cet examen rapide on a pu constater que beaucoup de traits, tant iconographiques que stylistiques, de nos peintures incitent à penser à une datation au XIIe siècle, tandis que d'autres – comme les architectures, par exemple – témoignent en faveur du XIIIe siècle. Il s'agit d'un décor qui comporte de nombreux archaïsmes et que l'on peut définir comme étant d'inspiration populaire. Or, ce type de peintures a des paliers d'évolution beaucoup moins bien définis que les œuvres dites savantes et la datation ne peut se faire que sur une fourchette assez large. Par conséquent, il ne serait pas raisonnable de vouloir préciser la date du décor de Zenobani autrement qu'en le situant au XIIe-XIIIe siècle.

III. La Vision et la Chasse de saint Eustache

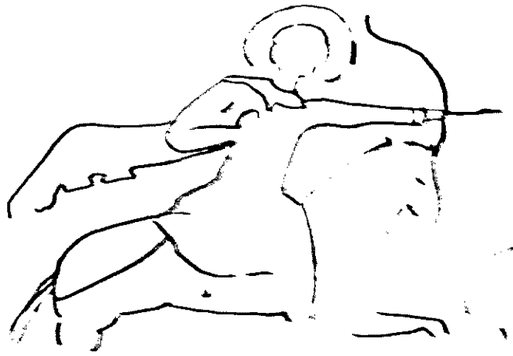
La Vision ou la Chasse de saint Eustache semble avoir occupé tout le deuxième registre du mur Ouest du naos à Zenobani, mais la partie droite où apparaissent de faibles traces d'un paysage de rochers est détruite. Saint Eustache à cheval brandit son arc et s'apprête à tirer (fig. 12, 13). Il porte un vêtement long (mal conservé). Le cerf, deux fois plus grand que le cheval, est lancé au galop. Tout en bondissant en avant, il tourne sa tête vers le saint qui se tient derrière lui. Il est impossible de savoir si le Christ ou la croix figurait dans sa ramure.

Le thème de la Vision de saint Eustache – qui se réduit quelques fois un peu paradoxalement à la seule représentation de sa chasse au cerf – est assez répandu dans la peinture murale géorgienne au Moyen Age. Son emplacement est fréquemment le mur occidental ou la façade. Ainsi, on le trouve sur la façade Sud (XIIe s.) de l'église des Saints-Archanges à Iprari (1096) [72]. Cette façade montre une Déisis avec sept personnages en buste représentés dans des cadres et, au-dessous, la Vision de saint Eustache.



14. Ckelkari, Saint-Georges, Donateurs et Vision de saint Eustache, détail (d'après L. A. Šervasidze).

15. Ckelkari, Saint-Georges, Vision de saint Eustache, détail : la tête de l'élan (d'après L. A. Šervasidze).



16. Safara. Vision de saint Eustache.

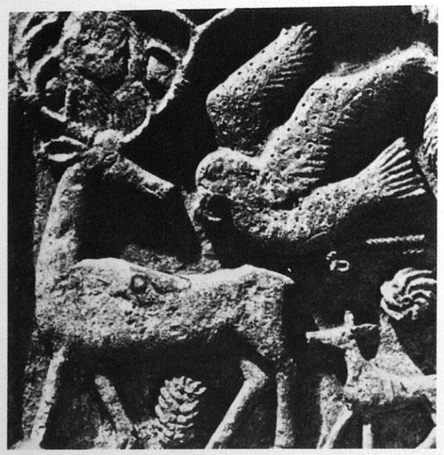
17. Safara. Vision de saint Eustache.

Celle-ci apparaît également sur le deuxième registre du mur Ouest à l'église de Khosita Mairam (XIIe s.), en Ossétie septentrionale [73]. Dans cette même région, on retrouve la Chasse de saint Eustache au XIIIe siècle, dans la voûte à l'église de Nousal [74]. Ici, on se rapproche d'une scène de chasse laïque car au lieu d'un cerf, il y en a deux et aucun ne porte la croix ou l'image du Christ dans sa ramure. Sur le mur Nord de l'église Saint-Georges à Ckelkari (XIIIe s.), en Abhasie, la Chasse de saint Eustache est conservée en partie, au-dessus d'un couple de donateurs. Le cerf est remplacé par un élan dans cette composition [75]. Bien en selle sur son cheval galopant, le saint bande son arc comme sur toutes les autres représentations (fig. 14). L'élan ne porte ni la croix, ni le Christ (fig. 15). Quant aux donateurs, ils sont vêtus de costumes décorés de motifs d'origine persane et empruntent un trait à l'art islamique contemporain : figurés de face, leurs pieds, chaussés de bottes à hauts talons, sont tournés de profil.

La Vision de saint Eustache est également conservée à l'église Saint-Sabbas à Safara (XIVe s.) [76]. L'image apparaît sur le mur occidental, entre le premier registre qui a la forme d'un tympan et montre les Miracles du Christ, et le troisième (et suivants) occupé par la vaste composition du Jugement dernier. Lancé au galop sur son cheval blanc, le saint bande son arc ; il est vêtu d'un costume rouge, vaste et long, qui s'étend sur le cheval (fig. 16, 17). Son manteau blanc s'envole loin derrière lui. Le cerf immobile, se retourne pour le regarder. Le Christ en buste, la tête entourée d'un très grand nimbe blanc, est représenté entre ses bois. Quelques éléments du paysage – un rocher et deux grosses plantes – sont également conservés à droite du cerf. Quant à ce dernier, il a un corp curieusement allongé que l'on voit au Xe siècle sur la façade sculptée de Martvili (fig. 20). Sur la façade Est (XVIe s.) de l'église des Saints-Archanges à Lasdkiver (XVe-XVIe s.), le thème est repris, et il figure également sur la façade Est de l'église du Christ Sauveur à Lagami (XVe s.) [77], où l'on ne trouve actuellement que la silhouette du cerf. Quant à l'image du Christ en buste représentée au-dessus d'une tête de cerf sculptée sur la façade orientale de Nakipari, elle n'appartient certainement pas à la Vision de saint Eustache comme cela a été affirmé [78], mais plutôt à l'ensemble de têtes d'animaux qui décorent ces façades. Les arcatures de la façade orientale de cette église, ainsi que les autres têtes d'animaux sculptées qui s'y trouvent ne laissent aucune place à une représentation du saint. Par ailleurs, une disproportion évidente entre la figure en buste peinte au-dessus de la tête sculptée du cerf et cette tête montre qu'il n'y a pas de lien entre les deux représentations, sans doute exécutées à des dates différentes.

Les images de la Vision de saint Eustache qui apparaissent au XIe siècle dans la peinture murale géorgienne et font encore partie du programme des églises au XVe-XVIe siècle, continuent une tradition iconographique plus ancienne qui était assez répandue dans la sculpture des façades. Le processus de transmission de la sculpture à la peinture murale est fréquent en Géorgie et on peut le suivre à travers d'autres sujets, dont l'Ascension de la croix [79].

Dès le VIe siècle, la Vision de saint Eustache est, en effet, représentée en bas-relief sur une stèle sculptée provenant de l'église de Tsebelda (fig. 1 de l'article de A. Saltykov, dans ce numéro). Ici, le cheval avance au pas, tandis que le cavalier bande son arc. Le cerf qui porte l'image du Christ se retourne vers lui (fig. 18). Un chien et un aigle le séparent du cavalier. Comme le relève A. Saltykov dans son article, cette Vision



18. Stèle de Tsebelda, détail : le cerf, l'aigle et le chien.

de saint Eustache est entourée de scènes hautement signifiantes, tant sur le plan de la doctrine chrétienne que sur celui d'emprunts nombreux faits au zoroastrisme (aigle, chien, rose des vents) et à des habitudes figuratives (vêtements, ornements en cercles percés, etc.) provenant également de Perse.

Au VIIe siècle, le même sujet décore une stèle à l'entrée de l'église rupestre Natlis Mcemeli (Saint-Jean le Précurseur) à David Garedži et montre, comme à Tsebelda d'ailleurs, l'image du Christ entre les cornes du cerf (cf. fig. 9, article Saltykov). Une inscription dédicatoire l'accompagne. Elle dit : « Cette croix a été érigée par moi, Marvouvo comme prière pour moi, ma femme et mon enfant » [81]. Se pliant aux exigences du champ pictural, le sujet se développe sur la verticale et le cerf apparaît ainsi au-dessus du cavalier. Ceci ne change en rien leur attitude. Le cerf, immobile, retourne sa tête vers l'arrière et le saint tient plusieurs flèches et probablement un arc (abîmé). Cependant, comme à Tsebelda, le cheval est arrêté. Contrairement à ce que nous avons vu dans la peinture murale, on est ici plus près du moment essentiel de la légende, puisqu'on montre moins la poursuite de l'animal, que le moment où celui-ci s'adresse au saint.

Sur la stèle de Marvouvo les proportions des différents éléments de la composition sont assez particulières. Ainsi, la ramure du cerf avec l'apparition du Christ est presqu'aussi grande que le corps de l'animal, tandis que saint Eustache est deux fois plus grand que son cheval. S'agit-il d'une intention d'accorder la taille des représentations à leur importance morale ou d'une maladresse ? Les vêtements du cavalier trahissent, comme c'était le cas à Tsebelda, les modèles utilisés pour la constitution du sujet. Le chasseur porte, en effet, un bonnet pointu formant un large triangle, inhabituel à Byzance, et une ceinture décorée d'un motif à chevrons. On reconnaît aisément l'origine sassanide de ce vêtement, récupéré plus tard par l'art islamique [82].

Un bas-relief du VIIe siècle figurant une chasse laïque sur la façade d'Atheni a été prise pour une Vision d'Eustache [83], c'est une erreur qui mérite d'être relevée, car elle a tendance à se répandre et nous l'avons rencontrée déjà plusieurs fois.

Enfin, au Xe siècle, la Vision de saint Eustache est représentée sur la façade sculptée de Martvili (fig. 19, 20). Le saint, lancé au galop, tient une énorme lance. Le cerf, aussi grand que le cheval, porte l'image du Christ entre ses cornes. Il est arrêté et tourne la tête vers le saint. Entre Eustache et le cerf un chien aboie et poursuit celui-ci. Comme dans les autres bas-reliefs, on a supprimé ici le rocher sur lequel apparaît généralement le cerf, dans la peinture murale. Sur la stèle de Tsebelda cet élément du paysage était remplacé par des arbres, ce qui situait la scène dans une forêt. Sur la stèle de Marvouvo les éléments du paysage manquaient totalement. A Martvili, le saint est entouré d'une sorte de rinceau décoratif qui indique d'une façon plus abstraite que la scène se passe dans la nature au milieu d'une abondante végétation.

La présence du chien rappelle la stèle de Tsebelda. Il a pu être emprunté directement à une Chasse royale ou à une image semblable à celle de la stèle de Tsebelda aux influences zoroastriennes [84]. A Martvili, le cerf est précédé par un *simourgh* dont l'origine persane ne fait aucun doute. Même si cet animal n'appartient pas à la Vision de saint Eustache, sa présence, tout près du cerf, est peut-être significative.

Dans la totalité des schémas géorgiens peints et sculptés, à l'exception de Martvili, le saint bande son arc et poursuit le cerf. L'image du Christ en médaillon apparaît généralement dans les bois du cerf. Parfois, on n'y distingue aucun signe spécifique (fig. 13, 15). Contrairement à ce qu'on verra dans les psautiers byzantins, le saint porte presque toujours un vêtement long. A Tsebelda et sur la stèle de Mavrouvo c'est un lourd manteau, à Martvili, il s'agit d'une tunique longue et plissée et d'un manteau plus court.

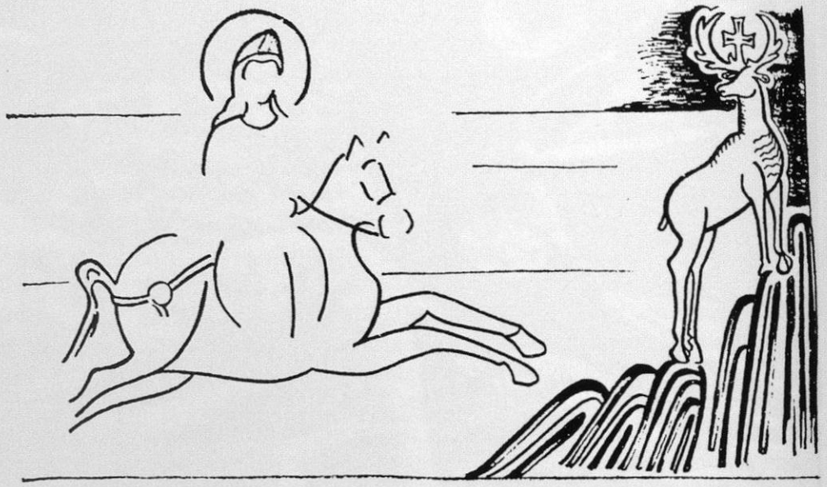
19. Martvili, Vision de saint Eustache.
20. Martvili, Vision de saint Eustache, détail.

A Zenobani le saint est vêtu d'une longue tunique très simple, plissée et ondulante sur le bas (ce détail n'est pas reproduit sur notre dessin, fig. 13). Les cavaliers à longue tunique n'appartiennent ni au monde romain ni au monde byzantin, mais à celui de la Perse parthe et sassanide (fig. 21). En Cappadoce, on retrouvera cette longue tunique à l'église n° 3 de Mavrucan (cf. *infra*).

Voyons très rapidement comment notre image se présente ailleurs et tout d'abord dans la périphérie orientale du monde byzantin. En Cappadoce le sujet est également très répandu. Les schémas iconographiques cappadociens se distinguent des géorgiens par le fait que le saint porte plus souvent la lance et non pas l'arc, que l'on voit surtout la croix dans la ramure du cerf – ce qui pourrait parler en faveur d'une influence des Menées du 20 septembre [85] et qu'une partie de ces images ont un prolongement qui montre la famille du saint et, plus rarement, son martyr.

Voici quelques exemples de cet état des choses. Le saint à cheval, poursuivant le cerf apparaît à l'église n° 3 à Mavrucan (VIIe s. ? fig. 22) [86], Saint-Jean de Cavuşin (VIe-VIIe s. ?)[87], Balik kilisse (Xe s.) [88], Karae I à Sinassos [89], Alčak kaya alti kilisse ou église du prêtre Jean (Xe s.) [90], et encore à Gueik kilisse (XIe s. fig. 23) [91]. A Haghios Stéphanos à Cemil [92], il s'agit d'un schéma plus rare de la Vision, où le cheval du saint avance au pas, comme à Tsebelda, tandis que le cerf a la taille

21. *Musée de Berlin, Cavalier parthe, IIIe siècle après J.-C.*



22. *Mavrucan, église n° 3, Vision de saint Eustache (d'après N. Thierry).*

23. *Gueik kilisse, Vision de saint Eustache.*

du cheval, comme à Zenobani. Le cerf a perdu sa tête, si bien qu'on ne voit pas actuellement la représentation de la Vision qui y figurait sûrement, puisqu'on montre précisément le moment où le saint, l'ayant aperçu, arrête la poursuite. Les mains d'Eustache manquent, mais d'après la position des bras, il a la droite levée vers le Christ. Deux biches, beaucoup plus petites que le cerf, gambadent à l'arrière-plan et rappellent des images laïques de la chasse.

Ailleurs le schéma est plus complexe. Dans la chapelle Nord du Pigeonnier de Güllü dere (Ayvali kilisse, Xe s.) le mur Sud montre la Vision d'Eustache ; le chasseur est armé d'une lance. Le cerf porte dans sa ramure la croix qui s'inscrit, cette fois, dans un disque rouge. A côté du cerf, l'inscription reproduisant les paroles qu'il adresse au Christ est conservée ; près de cette scène se tient la femme du saint suivie d'autres saintes martyres [93]. A Tavšanli kilisse (912-959) la Vision figurait sur le mur Est, à droite de l'abside, tandis que le mur Sud (près du sanctuaire) montrait la femme et les deux fils du saint et un portrait d'Eustache dans une niche [94]. Il ne reste que d'infimes fragments de ces représentations et des inscriptions qui suffisent pour les identifier. A Sakli kilisse (XIe s.), la Chasse d'Eustache (sans signe distinctif dans le bois du cerf) est bien représentée, mais à droite du saint une auréole révèle la représentation disparue d'un autre personnage [95]. Une place restée libre à côté de ce nimbe permet de supposer qu'il était suivi de plusieurs figures. Sans doute s'agissait-il encore de la famille du saint. A Saint-Georges d'Ortaköy (XIIIe s.), à Sinassos, la Chasse d'Eustache est suivie par la femme et les deux fils du saint, nommés par des inscriptions (Théopisté, Théopistos et Agapios) [96]. Dans cette scène, ni la croix, ni le Christ ne figurent dans la ramure du cerf, comme nous l'avons déjà observé dans certaines images géorgiennes. Parfois, les groupes de figures (le saint avec le cerf et sa famille) sont dissociés, mais présents dans la même église. Ainsi, à la chapelle Saint-Eustache à Göreme (av. 1148), on trouve la Vision dans la voûte du narthex, tandis que le saint et ses fils figurent, en buste, à la douelle de l'arc de la chapelle principale [97]. Une représentation exceptionnelle de la Vision du saint a déjà été relevée comme telle – celle de Yaprakhissar (Davullu kilissesi), d'époque iconoclaste (VIIIe s.), où le saint est remplacé par un lion qui s'apprête à attaquer le cerf [98].

Il arrive également, en Cappadoce, que le saint avec sa famille soit représenté sans l'image de la Vision. Ainsi, c'est le martyre du saint et de sa famille qui figure à Tokali kilisse. L'image occupe le chancel de l'arcade intermédiaire entre l'abside centrale et le diaconicon. On voit sainte Théopisté et l'un de ses fils dans les flammes au-dessus du bœuf d'airain ; l'autre fils est debout à droite et saint Eustache devait, selon G. de Jerphanion, lui faire pendant à gauche [99]. Dans d'autres représentations, la Vision est également absente et seule la famille au complet est figurée, comme c'est le cas à Belli kilisse (paroi Sud) [100]. Enfin, le saint apparaît entre ses deux fils, suivis de Théopisté (sainte femme), à Sainte-Barbe à Soghanli [101]. Il est probablement représenté avec sa famille à la chapelle de l'Archangelos à Cemil [102], tandis qu'Eustache avec ses deux fils apparaît dans la chapelle près d'Elmali kilisse [103].

En évoquant les images géorgiennes et cappadociennes d'Eustache poursuivant le cerf, nous avons parlé tantôt de Chasse, tantôt de Vision, selon que le cerf portait ou non le portrait ou le signe du Christ dans sa ramure. En effet, à Nouzal, Ckelkari et peut-être à Zenobani, en Géorgie, à Balik kilisse, Saint-Georges d'Ortaköy, Sakli kilisse en Cappadoce, il n'y a pas de vision. On montre la chasse à ses débuts, avant que ne se produise la vision. L'idée paraît absurde, puisque l'essentiel est la révélation que reçoit le saint. Elle témoigne probablement de la reprise d'un schéma très archaïque, encore mal élaboré et proche de divers prototypes de la Chasse royale. Nous verrons tout à l'heure que c'est ce schéma-là qui a été repris à San Onofrio, dans les Pouilles.

Comment se présente ce sujet dans les Balkans et en Russie ? Dans la peinture murale il est pour ainsi dire absent, surtout si l'on ne compte pas les îles grecques, en relation directe avec tout l'Orient chrétien et plus particulièrement avec la Cappadoce. Pour les îles, le sujet est connu à l'église Saint-Georges Diassoritis à Naxos et à Sainte-Thècle en Eubée [104]. Par ailleurs, il apparaît en Apulie – dans la crypte des Santi Eremiti à Palagianello (XIIe s.) [105] et peut-être dans la crypte de San Onofrio à Tarente (XIIIe-XIVe s.) [106]. La présence de notre sujet dans les îles grecques et en Italie Méridionale n'est pas très étonnant. Un certain nombre de particularités iconographiques qui appartiennent à l'Orient byzantin au Moyen Age, telles que, par exemple, la Déisis ou le Christ en gloire dans l'abside de locaux non funéraires sont également fréquentes dans ces régions, alors qu'elles n'existent pas sous la même forme dans les Balkans et en Russie. Notons encore qu'à San Onofrio on retrouve le chien et l'aigle de Tsebelda

mais que, pour ces détails, il peut s'agir aussi d'une influence occidentale contemporaine de l'image.

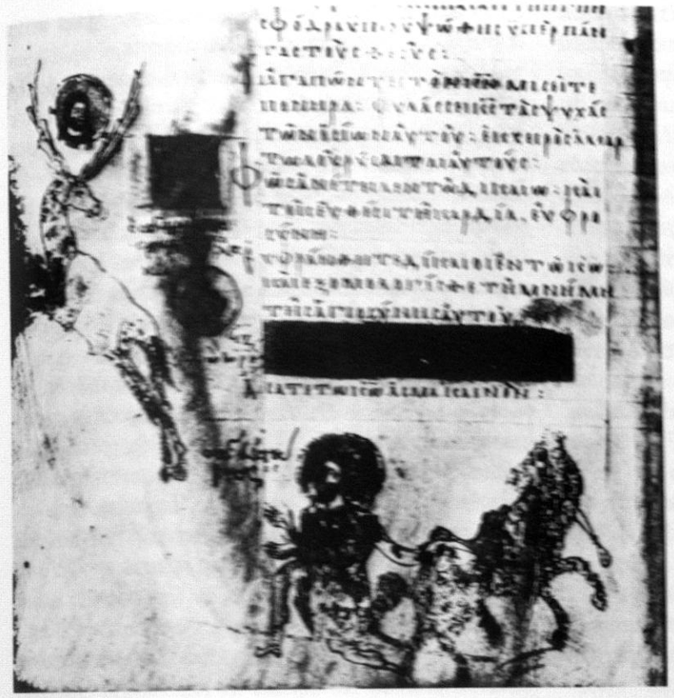
Si l'on ne compte pas ces représentations, quelque peu suspectes, parce qu'elles sont très probablement importées d'Orient – ceci est particulièrement évident à Sainte-Thècle, dont le donateur était originaire d'Asie Mineure, un fait sur lequel A. Coumoussi insiste avec raison [107] – dans tous les Balkans et en Russie une seule représentation de la Vision de saint Eustache d'époque byzantine est actuellement connue, celle de Haghios Basilios Gephira à Arta (XIIIe s.). L'image se trouve sur le mur nord du naos (travée occidentale). Elle est située sous la Résurrection de Lazare. On voit actuellement le visage de saint Eustache, une partie du cheval, un rocher avec une partie du cerf et le médaillon entourant la tête du Christ entre ses bois. Le saint tient une lance dirigée sur l'animal. Un chien saute sur le rocher [108]. Cette représentation doit être considérée comme exceptionnelle. Les programmes constantinopolitains que l'on suivait à la lettre dans ces régions ne contenaient pas cette image. Elle ne se généralise même pas à l'époque post byzantine dans les Balkans et en Russie, et le Guide de la peinture de Denys de Fourna ne mentionne pas notre sujet. Il se contente, en effet, de décrire la représentation du martyre du saint et de sa famille dans le taureau d'airain [109]. C'est là un point de divergence supplémentaire entre les programmes de la capitale byzantine et ceux de la périphérie orientale du monde byzantin. De toute évidence la Vision de saint Eustache faisait partie des programmes orientaux et nous verrons plus loin qu'elle avait un emplacement et une accentuation plus précis en Géorgie qu'en Cappadoce.

Le sujet figure dans plusieurs manuscrits grecs, mais là aussi, il ne semble pas avoir été choisi essentiellement pour son message de salut. A l'origine il y avait des arrière-pensées dans ce choix. La première apparition d'une miniature représentant la Vision ou la Conversion d'Eustache a lieu dans les psautiers du IXe siècle où elle sert la propagande iconodoule, grâce à la ressemblance entre la Vision et l'icône du Christ et grâce au fait que la première justifiait et légitimait la seconde. Par la suite le sujet n'a été que rarement repris. Comme l'observe A. Grabar, un ancien iconoclaste revenu à l'adoration des icônes par la grâce d'une vision pourrait bien se reconnaître en saint Eustache [110]. Les quelques manuscrits où l'on trouve l'épisode en question sont d'ailleurs soit des psautiers, soit des ménologes. Autrement dit, dans les psautiers postérieurs au IXe siècle on suivait la tradition établie à cette époque, et dans les ménologes, les scènes de la vie de saint Eustache figuraient au même titre que celles des autres saints.

La Vision de saint Eustache apparaît dans trois psautiers du IXe siècle, le Chloudov (fol. 97 v.) [111], le Pantocrator 61 (fol. 138) [112] et le Paris. gr. 20 (fol. 5 v., fig. 24) [113]. Au XIe siècle, l'image est reprise dans le Psautier du British Museum, Add. 19 352 (fol. 130 v.), copié en 1066 au monastère de Studios à Constantinople [114]. Le Psautier Barberini (Vat. gr. 972, fol. 136 r.) ne semble pas la montrer [115]. Au XIIIe siècle, on le voit encore dans le Psautier Hamilton (Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 9, fol. 136 r.) [116], où le cerf porte une image du Christ qui s'inscrit dans une croix, comme le mentionnent les Actes de saint Eustache [117]. Dans ces manuscrits, notre sujet illustre le psaume 96 (97), 11 : « La lumière s'est levée pour les justes ». Aussi, dans deux psautiers, le Paris. 20 et le Chloudov, l'image de saint Eustache est associée à celle, beaucoup plus petite, de saint Pierre libéré dans sa prison par la lumière théophanique (Actes des Apôtres, XII, 7). Les deux épisodes avaient déjà été rapprochés dans le Troisième Traité de saint Jean Damascène en faveur de la défense des icônes [118] et cette mise en parallèle a certainement inspiré l'artiste.

Toutes ces images montrent le Christ en buste dans un médaillon entre les bois du cerf et non la croix, ce qui est bien compréhensible, puisque les psautiers du IXe siècle sont imprégnés de propagande iconophile. En mettant le Christ à la place de la croix, on suggérait d'emblée combien son image était opérante et justifiée. La représentation de la vision de saint Eustache rappelait aussi que le Christ continuait à apparaître après sa mort et sa résurrection, et cela sous les traits de son incarnation. Ainsi, la vision s'apparentait à l'icône et celle-ci ne faisait que reproduire matériellement les traits directement perçus par des êtres humains.

Une particularité distingue ces miniatures des images géorgiennes et cappadociennes. Au lieu de bander l'arc ou de brandir la lance, le saint prie. En somme, la chasse est arrêtée. Le saint a reçu l'illumination. La préférence byzantine pour ce moment-là du déroulement du récit est assez logique. L'image rappelle moins ainsi le prototype païen de la Chasse royale et montre le personnage déjà engagé dans la voie du salut, ce qui n'est pas le cas en Géorgie et en Cappadoce. Le schéma byzantin a aussi l'avantage d'être plus proche de la représentation conventionnelle d'un saint. Par ailleurs, le fait de montrer un



24. Psautier, Paris, B.N., gr. 20, Vision de saint Eustache.

personnage en prière devant la vision accentue la ressemblance entre celle-ci et une icône du Christ. Dans les psautiers Pantocrator 61, Paris. gr. 20, et Hamilton, Eustache est représenté à genoux à côté de son cheval. Dans le Chloudov, il est sur son cheval, mais ayant laissé choir sa lance et son bouclier, il se tourne vers la vision et prie. Enfin, dans le psautier du Brit. Museum de 1066, il est également sur son cheval. Sa lance et son bouclier sont tombés à terre et il lève la main vers le Christ, comme pour montrer sa surprise. Ce qu'il ne faut jamais perdre de vue à propos de ces miniatures est le fait qu'elles apparaissent dans des circonstances particulières, parce qu'elles offraient une possibilité supplémentaire de justifier l'icône et que leurs schémas s'en ressentent. Plus tard, les modèles du IXe siècle sont repris et copiés.

Dans les ménologes on suit des schémas divers et relativement originaux. Ainsi, dans le Ménologe d'Esphigménou n° 14 au Mont Athos (XIe s.) [119], le saint galope vers le cerf en tenant une lance comme en Cappadoce et à Martvili ; l'image du Christ apparaît dans la ramure du cerf immobile qui se retourne vers le saint, comme en Géorgie. Les éléments du paysage sont particulièrement soignés et consistent en deux rochers qui encadrent le saint. Derrière l'un d'eux apparaît un second animal.

Dans le Métaphraste de Londres (Brit. Museum Add. 11 870) le texte concernant la fête du 20 septembre (XIe-XIIe s.) qui célèbre saint Eustache est illustré par quatre petites miniatures dans des médaillons qui figurent sur une seule page, le fol. 151 [120]. Elles reflètent les moments forts de sa légende : Vision, Baptême, Confrontation avec l'empereur, Martyre. La famille du saint participe aux trois dernières scènes. Celle qui nous intéresse est évidemment la première, où le peintre opère une sorte de synthèse entre les schémas de type géorgien et cappadocien qui mettent l'accent sur l'acte de chasser d'Eustache et ceux des psautiers byzantins qui montrent sa prière, car on le voit d'abord sur son cheval, puis debout et priant devant le cerf. Plus étrange et peut-être inexact est le détail signalé par Chr. Walter d'un crucifix entre les cornes du cerf, à la manière occidentale, ce que l'on ne voit jamais à l'époque byzantine. Le crucifix dans la ramure du cerf n'aurait à priori rien de particulièrement choquant dans une image postérieure au IXe siècle, puisque Nicetas Paphlagonas qui traite de la légende de saint Eustache fait dire au cerf : « Oh, Placide c'est moi Jésus-Christ ; pour sauver la race des hommes je me suis incarné, moi le Crucifié et l'Enterré » [121]. Ce trait iconographique, si répandu en Occident dès une haute époque [122] n'est connu jusqu'ici que dans des monuments post-byzantins, notamment à l'église de Saint-Nicolas-des-Archontes (1663), à Kastoria [123]. Au XVIIe siècle le trait n'a plus rien de surprenant et

s'explique à la fois par un nouveau texte byzantin du XVe siècle [124] et par une influence venant de l'Occident qui était courante à l'époque ; au XIe-XIIe siècle il serait un *hapax*. L'existence du détail en question a été contesté dans la note 49 de l'article de A. Coumoussi [125] qui signale le buste du Christ, entre les cornes du cerf à la place du crucifix. Ce serait évidemment plus conforme à la tradition des manuscrits byzantins, mais en examinant la reproduction de Chr. Walter à la loupe, cette correction ne m'a pas non plus convaincue. Une vérification resterait donc à faire sur ce point.

Revenons aux ménologes. Un codex aussi luxueux que le ménologe de Basile II (Vat. gr. 1613) ne représente pas la Vision de saint Eustache, mais seulement son martyre à l'aide du bœuf d'airain et en compagnie de sa famille [126], comme c'est aussi le cas dans le Ménologe de Venise (Venet. Marc. 586, fol. 156 r.) [127], à Tokali kilisse [128] et, beaucoup plus tard, au XVIe siècle, à Staro Nagoričino [129], en Macédoine.

IV. Les origines probables de l'image

On connaît la légende de saint Eustache ou Eusthate (Eusthatios), qui existe en plusieurs versions, et à laquelle les hagiographes modernes ne reconnaissent aucune valeur historique. L'essentiel se laisse résumer ainsi : sous Trajan (98-117), le général romain du nom de Placidius chassait un cerf lorsque sa flèche lui revint. Il aperçut alors, entre les cornes de l'animal, une croix resplendissante ou le portrait du Christ ou tous les deux à la fois (selon les différentes versions). Le cerf s'adressa au général romain en ces termes : « Placidius, pourquoi me pourchassez-vous ? Je suis ce Jésus que vous honorez sans le savoir ». A la suite de ce prodige, le général se convertit avec sa famille en prenant le nom d'Eusthatios, traduction grecque de Placidius. Suivent des malheurs divers dont on peut résumer l'essentiel en disant que le saint perd sa famille, ses biens, sa liberté, puis les retrouve miraculeusement. L'histoire se termine par la mort de tous en martyrs glorieux, brûlés dans un taureau d'airain [130]. La légende est fortement conditionnée par la Conversion de saint Paul désarçonné à Damas et les tribulations de Job (perte des enfants et des biens, suivie de leur retour). Saint Jean Damascène compare d'ailleurs les deux séries de malheurs, ceux d'Eustache et ceux de Job [131]. Il satisfait ainsi le désir bien connu d'établir des parallélismes entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Mais cette légende a elle-même des antécédents.

Deux récits bouddhiques d'époques différentes, l'un connu dès le IIIe siècle, avant notre ère, l'autre dès le Ve siècle après J.-C., ont des ressemblances frappantes avec la légende du saint chrétien. Ils sont trop longs pour être résumés ici. Retenons cependant que le premier en date, extrait du Yâtaka qui relate les Vies antérieures du Bouddha, est important, car on y retrouve le roi chassant, le cerf-dieu (le Bodhisatva s'était réincarné sous cette forme), enfin le cerf parlant et ralliant le roi à ses commandements en échange de la béatitude céleste après la mort. Comme l'observe H. Delehaye, « le cerf poursuivi, l'animal parlant et apportant le message du salut au chasseur sont des formules trop répandues dans les contes indiens pour ne pas avoir émigré, comme beaucoup d'autres » [132].

Lorsqu'on lit le texte de la légende de saint Eustache, on s'aperçoit tout de suite qu'il s'agit en fait de trois récits superposés : la conversion, les aventures de la famille et le martyre. En Occident, où le culte de saint Eustache se répand tardivement (XIIe s.), à la suite de la translation de parcelles de ses reliques à Saint-Denis, on représentera un cyle reflétant ces trois moments clefs de la légende (par exemple, au XIIe siècle, sur le chapiteau de Vézelay, au XIIIe, dans les vitraux d'Auxerre, Sens, Le Mans, au XIVe sur le retable en pierre de Saint-Denis, au Musée de Cluny) [133]. Il n'en sera pas ainsi dans l'Orient byzantin, à l'exception des représentations du martyre de la famille, déjà citées en Cappadoce et dans les miniatures. Apparemment on reste plus profondément attaché, dans la périphérie orientale du monde byzantin, au thème iconographique issu de la combinaison entre les représentations de la chasse royale persane et les images hindoues illustrant les récits du cerf parlant. Un détail de l'image de Zenobani, mais que l'on retrouve aussi ailleurs, fait plus particulièrement penser aux récits hindous. En effet, le cheval est souvent plus grand que le cerf, ce qui correspond à sa description dans la légende chrétienne [134] et aussi à l'importance morale du cerf – figure du Christ. Cependant, le récit hindou insiste sur la taille du cerf en précisant que l'animal que rencontra le roi de Bénarès avait la taille d'un poulain [135].

La Vision de saint Eustache est une image composée de deux principaux éléments : le chasseur sur son cheval et le cerf devant lui. Tous deux, ensemble et séparément, sont parmi les motifs les plus répandus en Orient dès une haute Antiquité. Ainsi le cerf est un animal privilégié

dans les représentations de tout le plateau iranien bien avant notre ère, mais aussi à l'époque sassanide [136]. Il est très répandu chez les peuples d'Asie centrale – Scythes, Sarmates [137], Chorèzes – et a laissé des représentations parfois impressionnantes (frise de la salle des cerfs au palais royal de Toprakkale, en Karakalpakie, URSS, IIIe s.) [138]. Le cerf a été trouvé fréquemment sur des objets en Sibérie [139] et dans les régions Nord du Caucase. Il est également courant en Géorgie, où il décore des plaques de bronze du premier et second millénaire avant notre ère [140]. Enfin, en Asie Mineure, les Hittites et les proto-Hittites lui ont voué un culte. Certains bronzes romains trouvés en Anatolie montrent même l'animal avec un aigle sur la tête, symbole de Zeus céleste, d'autres (syro-hittites) représentent un cerf portant un Dieu debout sur son dos [141].

La Chasse royale est connue en Orient dès une très haute époque, puisqu'elle était déjà représentée par les Égyptiens et les Assyriens. En Géorgie des scènes de chasse du deuxième millénaire avant Jésus-Christ ont été révélées par des fouilles [142]. C'est pourtant en Perse que ces représentations connaissent un épanouissement tout à fait particulier par leur taille, leur fréquence et leur diversité. C'est aussi de là que le thème est transmis à Rome au IIe siècle. La Chasse royale se développe surtout en Perse entre le IIIe et le Ve siècle. A cette époque le roi chassant apparaît couramment sur les façades et il n'est pas rare qu'on le montre chassant précisément le cerf. Il suffira de rappeler ici un exemple à la fois grandiose et relativement tardif, tel que la Chasse royale au cerf à Tak-I Bostan (Ve s.) [143]. Le sujet figure aussi très souvent sur des objets faciles à transporter tels que des plats, des coupes, des tissus. On pourrait également citer à ce propos une coupe du Ve-VIe siècle, où le roi chasse le cerf [144]. C'est surtout à travers de tels objets que les principaux thèmes de la Perse sassanide se sont répandus aussi bien dans tout le Moyen Orient (rappelons ici les graffiti de cavaliers chassant à Doura Europos au IIIe siècle) [145], en Asie Centrale, en Sibérie du Sud (trésors de Kopeny, bronzes kirghises) [146], en Anatolie, en Égypte et dans les pays caucasiens.

On a trouvé notamment près du village d'Aragvispiri, à vingt kilomètres de l'ancienne capitale ibérienne de Mckheta, deux poteries avec des scènes de chasse dont l'une est une scène de chasse au cerf (fig. 25). Ces objets datés du IIIe siècle sont précisément d'une époque où l'influence iranienne était très forte en Géorgie (l'ancienne Ibérie). R. Ramišvili qui a publié ces deux scènes de chasse a analysé les traits qu'elles ont en commun avec le même sujet en Iran [147], il est donc inutile d'y revenir. Dans les deux scènes on note la présence d'un chien, comme ce sera le cas plus tard dans les Chasses de saint Eustache à Tsebelda et à Martvili. Ainsi, on disposait en Géorgie de modèles très anciens de la chasse au cerf qui ont dû connaître un certain succès puisqu'on les retrouve au VIIe siècle, sur la façade d'Athéni (fig. 26), à un emplacement de choix. Des scènes de chasse ont également existé sur les façades en Arménie à une haute époque, notamment à l'église de Ptighni (prem. moitié du VIe s.) [148] et on en trouve encore une au XIVe siècle sur la façade de l'église de la Vierge Blanche (1321) [149]. Sur ces images les cavaliers portent la même robe longue d'origine orientale que saint Eustache à Zenobani et à Safara.

A Byzance les scènes de chasse semblent n'avoir connu qu'un succès assez limité dans le décor monumental, et elles trouvèrent surtout leur place parmi les sujets destinés à la décoration des tissus et des objets (trésor de Nagisantmiklos) [150]. Plus tard, le thème apparaît en Occident. Bien entendu, chaque fois cette iconographie de la chasse est recueillie par les « héritiers » et amalgamée à des traditions locales ou à des courants artistiques venus d'ailleurs.

Lorsque la légende de saint Eustache s'était répandue et qu'on voulut la représenter, les artistes ont dû s'apercevoir qu'une telle illustration concordait parfaitement avec l'image de la Chasse royale au cerf, telle qu'elle fut héritée de la Perse. Il suffisait d'ajouter une croix ou le Christ en buste entre les cornes de l'animal, et c'est d'ailleurs ce que l'on fit. De nombreuses traces de cet emprunt ont été relevées à propos des deux stèles géorgiennes de haute époque (cf. art. Saltykov), d'autres moins évidentes demeurent au Moyen Age. Rappelons le costume ample et long du cavalier ou le galop « volant » du cheval qui caractérise parfois la Vision en Géorgie et en Cappadoce (Safara, Mavrucan) ; les artistes l'empruntent manifestement aux représentations de la chasse dans les œuvres sassanides. L'autre attitude du cheval qui est celle des pattes arrière touchant le sol et des pattes de devant levées, comme c'est précisément le cas à Zenobani, est également courante dans les scènes de chasse en général et dans celles trouvées en Perse (fig. 21). Un trait, déjà mentionné conduit dans la même direction : c'est l'attitude marquée du chasseur chez Eustache qui tire sur

son arc, en Géorgie, exactement comme on le voit dans la scène de chasse sur la façade d'Athéni et sur la plupart des représentations perses (fig. 21). Dans certaines images géorgiennes et cappadociennes on ne figure pas la croix ou le Christ dans la ramure de l'animal, ce qui est étrange, puisque c'est la vision qui est l'essentiel. Dans ces schémas on est resté très près du modèle initial qui est une chasse laïque, sans trop se préoccuper du sens nouveau que l'on devait lui conférer conformément à la légende chrétienne. Dans certains cas, le chien accompagne le chasseur (Martvili), dans d'autres, c'est à la fois le chien et l'aigle.

Si la source persane de la Chasse royale est extrêmement importante pour comprendre l'élaboration de notre sujet, l'iconographie de la légende indienne du Roi des Cerfs et ses dérivés ne sont pas à négliger, car ils ont connu un immense succès en Inde et en Chine. Aujourd'hui encore, de nombreuses illustrations de la légende hindoue sont conservées dans des aires géographiques qui correspondent à la route de la soie, si fréquentée par Byzance et les peuples de sa périphérie orientale. Ces images montrent généralement un cerf immobile face à un cavalier le poursuivant, comme c'est le cas, par exemple, sur une peinture du Musée Indien à Calcutta [151], ou dans la grotte d'Ajanta (Ve s.) [152]. Dans les grottes de Dunhuang, aux confins du désert de Gobi, en Chine, on voit deux épisodes intégrés dans une sorte de bande dessinée, qui peuvent nous intéresser (fig. 27). D'abord le prince sur son cheval avance vers le cerf, tandis que celui-ci se tient immobile en face de lui, comme nous l'avons souvent observé en Géorgie et en Cappadoce. Le deuxième épisode montre le prince à genoux et en prière devant le cerf, comme Eustache dans les miniatures byzantines [153].

A la suite de ce qui a été résumé plus haut la question se pose de savoir où l'iconographie de la Vision de saint Eustache a eu le plus de chance de se former. En Géorgie, en Asie Mineure comme on l'a dit, ou à Constantinople ? En Cappadoce les premières images apparaissent peut-être au VIIe siècle, mais il s'agit chaque fois d'églises extrêmement difficiles à dater et sur la datation desquelles les spécialistes ne sont pas d'accord. Le fait que les Hittites ont adoré et représenté le cerf avec, dans sa ramure l'image de Zeus céleste sous la forme d'un oiseau, ne saurait être un indice en faveur de l'apparition de la légende et de la constitution de notre sujet en Asie Mineure. Comme on a pu le constater, le cerf déifié était une notion commune à de très vastes territoires orientaux et extrême-orientaux qui la transmirent également à Rome. La thèse affirmant que l'oiseau divin dans les cornes du cerf chez les Hittites a donné naissance au type iconographique du cerf avec la croix [155] est donc sans fondement réel. D. Pallas a d'ailleurs montré que cette iconographie dérive de l'agneau portant la croix ou le chrismon sur sa tête, dans l'art paléochrétien [156]. Il faut noter aussi que le transfert de la croix sur la tête d'un cerf a eu lieu très tôt puisqu'on le trouve déjà dans l'art copte du IIIe-IVe siècle [157]. Il reste que les images conservées en Cappadoce sont les plus nombreuses et que saint Eustache y jouissait certainement d'un grand prestige, ce qu'attestent les nombreuses inscriptions votives, postérieures aux peintures, que G. de Jerphanion a relevé. Si ce succès du saint en Asie Mineure est évident, il ne témoigne pas nécessairement sur l'origine microasiatique de l'image, mais seulement sur sa popularité.

Voyons maintenant les arguments qui témoigneraient en faveur de Constantinople. Aucune image de haute époque n'a été conservée dans la peinture murale de Constantinople, ou dans celle des Balkans et de la Russie qui suivent la *koinè* constantinopolitaine. Le sujet a finalement apparu dans les psautiers grâce aux excellents arguments qu'il offrait à la propagande iconophile. De là, sa carrière ultérieure, d'ailleurs modeste, et limitée à certaines catégories de livres illustrés. Un seul point témoigne, non pas pour la constitution de l'image à Constantinople, mais pour la constitution de la légende. En effet, saint Eustache figure dans le Sinaxaire de l'Église de Constantinople [158]. Le père Mariès a remarqué de son côté que seuls les saints constantinopolitains présents dans le Sinaxaire étaient représentés dans les psautiers [159].

Revenons à la Géorgie. Si l'on ne compte pas une représentation prise à tort pour la Vision de saint Eustache, à l'église de Salah (VIe s.) dans le Tour Abdin, en Mésopotamie [160], la première image chrétienne de la Vision de saint Eustache est du VIe siècle, et se trouve en Géorgie (stèle de Tsebelda). Le mélange d'éléments correspondant au symbolisme zoroastrien avec d'autres proprement chrétiens dans cette stèle témoignent du milieu dans lequel le schéma a pu éclore. Le contexte historique appuie ces données archéologiques. Sur les territoires des Géorgiens, en partie occupés par la Perse à l'époque, avaient lieu de très nombreuses conversions au christianisme et cela parmi les membres de la haute société perse. Or, de tels actes étaient punis de mort. Par surcroît, un Perse converti du nom d'Eustache de Mckheta mourut en martyr au VIe siècle,

25. Aragvispiri, scène de chasse (d'après R. Ramišvili).

26. Atheni, scène de chasse, VIIe s.

27. Dunhuang, grotte 257, le Roi des Cerfs.

Institut f. Byzantinistik
u. neugriech. Philologie der
Universität München

en Abhasie. Sa popularité devait être grande puisque une *Vie* géorgienne témoigne encore aujourd'hui de ses hauts faits. Cette *Vie* rappelle entre autres, que le saint était entouré de nombreux Perses aussi bien chrétiens que zoroastriens et reflète leurs polémiques. De telles discussions ont pu inciter les Géorgiens soit à s'intéresser davantage à la légende de saint Eustache, qui était aussi l'histoire exemplaire d'une conversion comme en vivaient de nombreux Perses en Géorgie à l'époque, soit à composer eux-mêmes cette légende, comme le suppose A. Saltykov après avoir analysé les circonstances rappelées plus haut [161]. Si elle est assez vraisemblable, la dernière hypothèse évoquée n'est pas encore prouvée et mériterait d'être examinée de plus près par des philologues et des hagiographes.

En ce qui concerne le schéma iconographique de la Vision de saint Eustache, les faits exposés permettent de penser qu'il a pu être créé par des Perses convertis de Géorgie qui devaient se sentir particulièrement concernés par le martyre de saint Eustache de Mckheta. Les artistes ont dû s'appuyer à la fois sur des images persanes de la Chasse royale, sur des représentations géorgiennes de la Chasse au cerf influencées par la Perse et datant d'époques antérieures à l'apparition du sujet chrétien, comme celle du IIIe siècle (fig. 21) mentionnée plus haut, enfin sur des illustrations hindoues des légendes du Yâtaka (la route des Indes passait par la Géorgie), images dont la tradition héllénistique n'est d'ailleurs jamais tout à fait absente, ce qui les rendaient accessibles à des artistes formés par l'esthétique byzantine.

Que se passe-t-il ensuite en Géorgie ? L'image décore les façades sculptées – un emplacement et une technique fréquents pour le sujet de la Chasse royale en Perse ; plus tard, il est peint sur les façades (XIe s.) et c'est seulement après qu'il semble pénétrer à l'intérieur des églises pour faire partie du décor peint à partir du XIIe siècle. Les traits typiquement perses (cheval lourd et monumental, signes zoroastriens) que l'on voyait encore sur la stèle de Tsebelda, disparaissent rapidement, mais ici et là, on décèle encore des traces moins évidentes de la même influence [162].

Après le problème des origines probables de notre sujet et celui de l'évolution de sa représentation en Géorgie, il faudrait examiner son accentuation sémantique particulière dans ce pays. Deux traits distinguent les images géorgiennes de la Vision ou de la Chasse de saint Eustache : ses dimensions qui s'étendent parfois sur tout un registre et sa mise en relation étroite avec d'autres sujets.

V. La place de l'image dans l'ensemble du décor

Les représentations qui entourent la Vision de saint Eustache ou lui font face, dans les églises géorgiennes, entretiennent avec cette composition des rapports de complémentarité, comme c'était déjà le cas sur la stèle de Tsebelda. Sur cette stèle, la Vision du saint est entourée d'épisodes qui soulignent la vertu du sacrifice pour l'obtention du salut (Crucifixion, saintes Femmes au tombeau, Crucifiement de saint Pierre, Baptême, vase et patène rappelant l'eucharistie, etc.) [163]. Dans les images médiévales on insistera davantage sur l'aspect miraculeux et gratuit du salut promis au chrétien.

L'église des Saints-Archanges à Iprari a conservé une inscription qui précise l'intention des donateurs : « L'église fut peinte au nom du Seigneur pour glorifier les « aznavours » (seigneurs) de ce lieu, ainsi que toute leur descendance et pour la paix de leurs âmes » [164]. Le mot « paix » équivaut ici par son sens au terme plus clair de « salut ». Comme on le sait, la Vision de saint Eustache est essentiellement une image de salut. Ou la place-t-on à Iprari ? Immédiatement sous la Déisis de la façade.

Il n'en est pas autrement à l'église Saint-Sabbas à Safara : la Vision de saint Eustache figure sur le mur occidental, entre les Miracles du Christ et le Jugement dernier, et face à la Déisis de la fin des temps dans l'abside. Notre sujet est effectivement à la fois un miracle par l'apparition lumineuse qui se produit et un rappel de la fin des temps, voire du Jugement, puisque le Christ promet le salut au Général romain. A Safara, cette association d'images ne prend que plus de valeur à cause de la présence, sur d'autres parois, de nombreuses inscriptions de donateurs qui implorent presque tous pour la paix de l'âme et le pardon des péchés [165]. L'une de ces inscriptions atteste également que l'église a abrité les tombeaux de deux frères nobles nommés Lazaridze [166]. On voit enfin sur le mur Sud de l'église une importante série de portraits avec en tête le noble Beka I (1306-1308) offrant le modèle de l'église à saint Sabbas suivi par ses fils. Une inscription glorifie saint Sabbas et lui demande expressément d'être l'intercesseur de Beka et de ses fils devant Dieu [167].

A Zenobani la Vision du saint a le même emplacement sur le deuxième registre du mur occidental, mais au-dessus d'elle apparaissent la Descente aux Limbes et le Crucifiement. En face, dans l'abside, on retrouve la Déisis. Nous sommes ici assez près de l'esprit de la stèle de Tsebelda. Le Sacrifice sur la croix assure la rédemption et la résurrection (Crucifiement, Descente aux Limbes), autrement dit le salut ; non satisfait d'avoir sauvé les hommes par son sacrifice volontaire, le Christ intervient encore après sa mort pour apporter la foi à certains hommes qui n'avaient pas entendu son message, comme Placide devenu saint Eustache (Vision du saint) ; l'apothéose de cette action salvatrice se situe à la fin des temps lorsque le Christ de la Deuxième Parousie triomphera sur le mal et recevra la prière des intercesseurs en faveur des hommes (Déisis). Ainsi le programme de l'église de Zenobani et celui, plus complexe, de Safara témoignent d'une connaissance théologique très sûre et d'une valorisation particulière de l'image de la Vision de saint Eustache.

En fait, dans presque toutes les images géorgiennes, peintes et sculptées, on cherche à faire comprendre au chrétien que l'apparition miraculeuse du Christ à Eustache est une preuve supplémentaire de la validité du salut apporté par Jésus et un dernier rappel avant le jour de la Seconde Parousie, de la Résurrection des morts et du Jugement.

A Ckelkari, notre sujet prend place juste au-dessus du portrait des donateurs. Ce fait permet, d'une part, de définir un trait caractéristique pour la peinture murale géorgienne et de l'autre, de retrouver les réflexions sur le sens et les conséquences de la Vision d'Eustache indiqués plus haut. On plaçait volontiers une image de la résurrection ou du salut au-dessus des portraits des donateurs à Byzance, surtout à l'époque des Paléologues, mais il n'y avait là rien d'obligatoire.

En Géorgie ces associations sont plus répandues, plus rigoureuses et plus anciennes. Déjà au Xe siècle, sur la façade de la cathédrale d'Oški [168], les donateurs sont directement associés à la Déisis, comme on le voit souvent dans les miniatures arméniennes et plus rarement dans les absides cappadociennes. Au-dessus des donateurs d'Atheni (XIe s.), apparaît le Jugement dernier [169], au-dessus de ceux de Zemo-Krikhi (XIe s.) – le Crucifiement et la Descente aux Limbes [170], au-dessus des portraits de Kincvissi (1207-1208) [171] – la Descente aux Limbes, tandis qu'à Betanija (1207) les portraits se situent sous un cycle du Crucifiement, condition du salut [172]. Dans la chapelle funéraire de Chobi (XIVe s.), où se trouve également le tombeau de Vamek Dadiani, le portrait de ce seigneur ainsi que celui de sa famille figure sur le mur Nord (côté Est) [173], tandis qu'au-dessus, le versant Nord de la voûte montre la Descente de croix, la Mise au tombeau et le Christ dans sa sépulture, autrement dit les scènes précédant sa résurrection. A Sori (XIVe s.) les deux images qui sont placées au-dessus des féodaux-donateurs sont, elles aussi, très signifiantes [174]. La première montre la Pentecôte qui est une manifestation du Christ après sa résurrection et une preuve de sa divinité ; elle représente aussi le début des temps de l'Église qui prend le relais pour assurer le salut des chrétiens. La deuxième composition est l'Entrée à Jérusalem, image du triomphe terrestre de Jésus. Les deux sujets reflètent les préoccupations des seigneurs portraiturés qui s'appuyaient sur l'Église en lui faisant une donation et espéraient des triomphes bien terrestres, comme celui du Christ à Jérusalem. Mais ces mêmes seigneurs implorent aussi pour le salut de leur âme puisqu'ils sont tournés vers l'abside où figure la Déisis de la fin des temps, et ils font le geste de la prière. A l'église de Saint-Jean-le-

28. Laštkhver, Saint-Jean-le-Theologien, donateurs.

Théologien, ou Mkher, à Laštkhver les portraits des donateurs (fig. 28) sont répartis sur deux murs. Un couple prend place sur le mur Nord, sous l'Entrée à Jérusalem, l'autre est représenté sur le murd Sud, sous le Crucifiement et à côté de la Descente aux Limbes. Pour revenir sur l'image de Ckelkari, on peut dire qu'elle suit un usage particulièrement répandu en Géorgie qui veut que l'on place des représentations du salut au-dessus des portraits des donateurs. Le choix de la Vision de saint Eustache pour cet emplacement est significatif, parce qu'il témoigne, une fois de plus, de l'importance que l'on attachait à ce thème.

En Cappadoce, ces jeux de correspondance et de rappels sont absents et l'image n'a pas la même importance à l'intérieur du décor, même si à Mavrucan, elle se trouve en face de Daniel entre les lions, dont le message de salut est évident, et que ces sujets coïncident avec le fait qu'il y a des tombeaux dans cette chapelle [175]. A Saint-Jean de Güllü dere où notre sujet figure également dans une chapelle funéraire, celui-ci est placé au milieu de saints en pied et en buste et n'est pas mis en rapport avec une scène qui compléterait sa signification. D'une façon générale, la légende est plutôt représentée comme une narration parmi d'autres qui n'exclut pas la famille du saint, voire les épisodes postérieurs à la vision. Il s'agit davantage d'un récit hagiographique que d'une image symbolique placée au même rang que la Déisis ou la Descente aux Limbes. Cependant, ici aussi, elle a parfois une signification analogue à celle de Ckelkari, mais on l'exprime par des inscriptions plutôt que par une association d'images du salut à des portraits. Ainsi à Alçak kaya alti kilisse une inscription près de la Vision d'Eustache dit « pour la rémission des péchés du serviteur de Dieu Théodose », tandis qu'une autre inscription correspond à celle qu'on voit souvent en Cappadoce et qui restitue les paroles du cerf selon la légende : « O, Placide, pourquoi me persécutes-tu » ; seulement au lieu du « je suis Jésus-Christ » qui devrait suivre, on trouve une combinaison de deux versets de Jean (VIII, 12, et XI, 25) : « moi qui suis la lumière du monde et la résurrection » [176], combinaison qui a certainement été déterminée par la prière du même Théodose qui prie pour la rémission de ses péchés. D'une façon générale, l'inscription reproduisant les paroles que le Christ adresse à Placide figurent, elles aussi, plus fréquemment près de l'image de la Vision du saint qu'en Géorgie [177]. Le fait qu'une partie des représentations cappadociennes apparaissent dans des chapelles contenant des tombes ou vouées à un culte funéraire montre que, malgré les tendances narratives, on n'était pas très loin de la conception géorgienne du sujet. Les différences qui apparaissent dans la représentation de la Vision ou de la Chasse du saint et qui portent sur l'arme d'Eustache – plutôt l'arc en Géorgie et plutôt la lance en Cappadoce – ne sont pas très significatives. Il en est de même pour la croix entre les cornes du cerf (surtout en Cappadoce) et l'image du Christ (Géorgie, miniatures byzantines).

VI. Conclusion

Au terme de cette rapide analyse on peut distinguer quatre principales variantes pour le sujet qui représente la chasse miraculeuse de saint Eustache. Les trois premières variantes sont étroitement apparentées entre elles et apparaissent surtout en Orient (Géorgie, Cappadoce). On y voit : 1) le saint chassant le cerf juste avant que n'apparaisse la Vision (Ckelkari, Zenobani (?), Nouzal, Balik kilisse, Saint-Georges d'Ortaköy, Sakli kilisse, San Onofrio) ; 2) le saint chassant et apercevant la Vision (la plupart des représentations) ; 3) le saint chassant et fixant la Vision, avec, en plus, à côté de cette image, celle de sa famille ou de son martyre (Pigeonnier de Güllü dere, Tavşanli kilisse, chapelle Saint-Eustache) ; enfin, la quatrième variante, surtout présente dans les œuvres qui suivent la règle constantinopolitaine, montre : 4) le saint déjà converti et en prière devant l'apparition du Christ (Haghios Stephanos à Cemil, les manuscrits grecs, Sainte-Thèkle en Eubée). Toutes ces variantes sont conformes à la légende, mais chacune d'entre elles choisit comme moment représentatif, un autre découpage chronologique du récit. Le premier schéma rend compte des événements juste avant la vision ; il est le plus intimement apparenté avec les anciennes images de chasse et insuffisamment adapté au nouveau sens de l'image, puisque l'élément essentiellement chrétien qu'est la vision n'y apparaît pas. Le deuxième schéma corrige cette insuffisance et montre le saint en train de recevoir le message du Christ. Le troisième aussi, mais on lui ajoute une allusion à d'autres éléments qui constituent la légende (famille, martyre). Enfin, le quatrième prend ses distances par rapport au schéma primitif qui s'était constitué par la greffe du Christ en buste ou de la croix sur l'image d'une Chasse laïque au cerf ou sur celle d'une incarnation du Bouddha. Ainsi, le quatrième schéma en usage à Constantinople s'est « christianisé » et éloigné de ses sources païennes.

La divergence constatée entre la manière de traiter le thème dans la périphérie orientale du monde byzantin (chasse ou vision) et à Constantinople (prière et conversion) montre une fois de plus les liens très étroits qui existent entre toutes les régions de la périphérie orientale, notamment dans le domaine de l'iconographie, et la brèche qui sépare leurs programmes et certains de leurs schémas, au Moyen Age, de la cour constantinopolitaine. Cette constatation est confirmée d'une façon encore plus frappante par la présence du sujet dans la peinture murale en Orient et son absence ou quasi-absence dans les décors monumentaux dans les Balkans et en Russie. Un autre trait significatif est sa transmission par la périphérie orientale aux îles grecques et à l'Italie du Sud. Notre présente analyse confirme ainsi certaines conclusions auxquelles nous avions abouti dans d'autres recherches sur l'iconographie de l'Orient byzantin [178] où l'étude avait porté sur un plus grand nombre de régions, dont la Crète et l'Italie. Une brève formule pourrait résumer ces conclusions : une parenté des traitements iconographiques de certains sujets – dont celui de la Vision ou de la Chasse d'Eustache – apparaît sur toute la frange orientale du monde byzantin et ils se distinguent de la règle constantinopolitaine répandue dans les Balkans et en Russie. En ce qui concerne le miracle de saint Eustache, certaines différences sont apparues à l'intérieur même du groupe oriental, notamment en Cappadoce (caractère narratif du sujet avec la tendance de lui ajouter les membres de la famille du saint et la représentation de son martyre) et en Géorgie (rapprochement avec des sujets escatologiques et caractère plus symbolique que narratif de l'image). Cependant, les inscriptions votives qui accompagnent souvent la Vision du saint en Cappadoce, ainsi que le fait que ce sujet est parfois représenté dans des chapelles funéraires réduisent la différence constatée plus haut.

Les analyses tentées pour retrouver l'origine de notre sujet iconographique ne se sont révélées qu'à moitié concluantes. Néanmoins, il est apparu qu'il y a de fortes chances pour que le sujet ait été créé en Géorgie, où se trouvent les premiers exemples connus, où la situation politique et religieuse au VIe siècle favorisait une telle création, et où les premières représentations portent une forte empreinte païenne. Si les images conservées (toutes variantes confondues) sont un peu plus nombreuses en Cappadoce, en Géorgie on leur accorde une importance particulière par la taille et les représentations environnantes. La création de ce schéma iconographique a certainement été facilité par les modèles persans de la Chasse royale au cerf, et par d'autres représentations illustrant les incarnations du Bouddha selon des légendes répandues en Inde et en Chine.

Ainsi, la petite église de Zenobani, aux peintures si mal conservées, nous a permis non seulement d'étudier les problèmes iconographiques et stylistiques qu'elle pose, de découvrir les nombreux archaïsmes dont elle témoigne et de comprendre certaines tendances populaires qui y apparaissent, mais aussi d'explorer le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie. Il s'est trouvé que ces dernières recherches ont complété ce que nous avions constaté ailleurs, sur les particularités de l'iconographie dans la périphérie orientale du monde byzantin.

Tania Velmans

1. Cf. Nemsadze, *Resultati raboti Zguderskoij arkheologičeskih ekspedicii Gosudarstvennogo mouseja Gruzii* (en géorgien, résumé russe), Tbilissi, 1969, p. 50. Sur la récupération par le christianisme des représentations animalières plus anciennes en Géorgie, voir L. A. Maculević Nikorcminda i ee mesto v kulture Gruzii, in *Zbornik Rustaveli*, Tbilissi, 1938, p. 63-65.

2. Sur les peintures de Zenobani il n'existe que deux brèves publications sans illustration, sous la forme de fascicules distribués au IVe Symposium d'Art Géorgien, Tbilissi, 1983 : T. Velmans, *Les peintures de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache* ; M. Didebulidze, *Two monuments of Georgian medieval mural painting in Upper Imereti (Kisoreti, Zenobani)*.

3. Cela paraît probable si l'on tient compte de la place disponible et des habitudes iconographiques en Géorgie (cf. T. Velmans, *la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, Ire partie, in *Cah. Arch.* n° 29, 1980-81, p. 47 sq.

4. Voir, par exemple, le sarcophage dit de Valentinien III ou d'Honorius au mausolée de Galla Placidia, ou un autre, du VIe siècle, à Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne (cf. G. Bovini, *Églises de Ravenne*, Novara, 1960, illustr. p. 35, 162).

5. Pour le Christ et les apôtres, voir, parmi d'autres, le sarcophage de l'église Saint-François à Ravenne (cf. *ibid.*, illustr. p. 65, 66).

6. Cf. F. Volbach, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2e édit., Mayence, 1976, fig. 3, 17, 21, 43, 58, 82, 109, etc.

7. Par exemple, au mausolée de Galla Placidia ou à Saint-Apollinaire in Classe (cf. *ibid.*, illustr. p. 17, 156).

8. Notamment, dans la scène des Offrandes d'Abel, Melchisedech et Abraham à Saint-Apollinaire-le-Nouveau (cf. *ibid.* illustr. p. 160).

9. Voir les trônes vides dans la coupole du Baptistère de la cathédrale à Ravenne (cf. *ibid.*, illustr. p. 53).

10. Par exemple, au Baptistère de la cathédrale à Ravenne (cf. *ibid.*, illustr. p. 47, 48, 52).

11. Par exemple, à Saint-Apollinaire-le-Nouveau à Ravenne (cf. *ibid.*, illustr. p. 98).

12. Le rôle de baldaquin attribué à la coquille est très sensible dans la célèbre mosaïque de Saint-Vital à Ravenne qui montre l'impératrice Théodora et sa suite (cf. *ibid.*, illustr. p. 140).

13. Cf. *Ibid.*, illustr. p. 159, voir une autre composition du même type, dans la même église (cf. *ibid.* p. 160).

14. Par exemple, un bas-relief du Musée du Caire figurant la Vierge à l'enfant (cf. B. Brenk, *Marginalien zum sog. Sarkophag des Agilbert in Jouarre*, in *Cah. Arch.* XIV, 1964, p. 95-107, fig. 4).

15. Au VIIe siècle, la coquille est représentée au-dessus de la Vierge à l'enfant, dans l'Évangile d'Ečmiadzin (Erévan, n° 2374, fol. 229) (cf. S. Der Nersessian, *L'Art Arménien*, Paris, 1977, p. 78, fig. 51) et aussi sur une miniature plus tardive (989) du même Évangile, où elle apparaît au-dessus du Christ (fol. 6), (cf. *ibid.*, p. 91, fig. 62).

16. (cf. N. A. Aladašvili, *Monumentalnaja skulptura Gruzii*, Moscou, 1977, fig. 76-78.

17. Cf. Š. Amiranašvili, *Istorija Gruzinskogo iskusstva*, Moscou, 1950, pl. 91.

18. Il s'agit de la façade Ouest, où une coquille fortement stylisée est entourée d'ornements en demi-cercle, formant avec elle une sorte de baldaquin qui repose sur deux faisceaux de colonnettes. Cet ensemble monumental encadre deux saints cavaliers affrontés, Georges et Théodore (cf. Aladašvili, *op. cit.*, fig. 94).

19. Cf. *ibid.*, fig. 189-191.

20. Cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1916, p. 70 sq.

21. Pour ne citer que deux exemples qui se situent aux deux extrémités de cette période, on pourrait se référer pour le XIe siècle au décor de l'église de Zemo Krikhi (cf. T. Virsaladze, *Freskovaja rospis v Cerkvi Arhangelov sela Zemo Krikhi*, in *Ars Georgika*, n° 6, 1963, p. 112, dessin 1) et pour le XIVe siècle, aux peintures de l'église d'Oubissi (cf. S. Amiranašvili, *Georgian painter Damiane*, Tbilissi, 1974, fig. 37).

22. Cf. Aladšvili *op cit.*, fig. 199, p. 206.

23. Cf. A. Volskaja, *Garedžiiskaja živopisnaja škola. Rospisi Bertoubani*, in *Srednevekovoe iskusstvo Rus, Grusije*, illustr. p. 95.

24. Cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, Paris, 1970, pl. 51, fig. 149.

25. Cf. Millet, *op cit.*, fig. 10.

26. Cf. C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) dell'evangeliario greco urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2)*, Rome 1910, fol. 122, fig. 53.

27. Cf. Millet, *op cit.*, fig. 14, p. 74.

28. Document personnel.

29. Pour Bertoubani, voir A. Volskaja, *Rospis srednevekovih trapeznih Grusii*, Tbilissi, 1974, pl. 49 ; pour Tanghil cf. T. Velmans, *Les peintures de l'église dite Tanghil, en Géorgie*, in *Byzantion*, T. LII, 1982, p. 389 sq., fig. 20.

30. Cf. M. Van Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924, fig. 81, 82, 83.

31. Cf. *ibid.*, fig. 242.

32. Cf. J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, Londres, 1961, fig. 38.

33. Cf. S. Der Nersessian, *L'Art arménien..., fig. 31.*

34. Cf. *ibid.*, fig. 50.

35. Cf. *ibid.*, fig. 59.

36. Cf. Velmans, *Tanghil...*, p. 409-410.

37. A Elmali kilisse, par exemple (cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 19-67, fig. 174.

38. Dans l'office du dimanche des Rameaux on rappelle qu'à la veille de son Entrée à Jérusalem, Jésus a ressuscité Lazare (cf. P. E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, Chevetogne, 1948, II, 2e partie, p. 70, 80-81). Il est alors au comble de sa puissance sur terre, puissance qui est fêtée et reconnue dans l'Entrée à Jérusalem. Cependant les deux épisodes sont aussi un prologue à la Passion et à la Résurrection.

39. Cf. T. Velmans, *Observation sur l'emplacement et l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)*, in *Rayonnement grec, Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles, 1981, p. 271, sq. 276.

40. Cf. S. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 88, fig. 60.

41. Cf. Didebulidze, *op. cit.*, p. 3, sq.

42. Cf. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris 1964, II, pl. 101, fig. 1, fol. 156 r.

43. Cf. A Grabar, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, in *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 615, sq. pl. 154 c. Ici le premier plan est barré par un mur en briques au milieu duquel se dessine une porte.

44. Cf. *ibid.*, pl. 156, b.

45. Cf. *ibid.*, pl. 154, b, c.

46. Cf. T. Velmans, *Tanghil*, p. 389, sq., fig. 5.

47. Cf. *ibid.*, pl. 155, b.

48. La différence par rapport à notre image réside dans le fait que, dans cette miniature, la porte occupe tout l'espace réservé aux « peuples ».

49. Cf. Grabar, *op cit.*, p. 620-621.

50. Cf. T. Velmans, *l'église de Khé, en Géorgie*, in *Zograf*, 10, p. 71-82.

51. Cf. *Id.*, *Tanghil*, p. 409.

52. Pour la Cappadoce, voir Restle, *Die byzantinische Wandmalerei...*; pour l'Égypte copte, J. Leroy, *Les peintures du désert d'Esna*, Le Caire, 1975; pour la Nubie, Michałowski, *Faras*, Varsovie, 1974.

53. Cf. [illegible], [illegible], 1966, fig. [illegible].

54. Pour [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], Paris, [illegible], fig. [illegible].

55. Cf. *ibid.*, fig. [illegible].

56. Cf. *ibid.*, fig. [illegible].

57. Voir, par exemple, un fragment de sarcophage au Musée Archéologique d'Istanbul, avec le Christ, romain et saint Pierre (cf. *ibid.*, fig. [illegible]) ou un sarcophage au Musée Paléochrétien à Tarragone (cf. *ibid.*, fig. 269).

58. Si l'on compare ce traitement de l'œil dans le célèbre volet du diptyque constantinopolitain avec l'impératrice Ariadne, au Musée du Bargello (cf. *ibid.* p. 338) avec les peintures de haute époque et surtout avec celles du Moyen Age qui seront encore plus tard, la ressemblance saute aux yeux.

59. Cf. N. Thierry, *Art byzantin du haut Moyen Age en Cappadoce. L'église n° 3 de Mavrucan*, in *Journal des Savants*, oct.-déc. 1972, p. [illegible], fig. [illegible], 12.

60. Cf. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. [illegible], p. 155 sq.

61. Cf. M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei...*, II, fig. 54-56.

62. Cf. *ibid.*, II, fig. [illegible].

63. Cf. *ibid.*, III, fig. [illegible].

64. Cf. K. Michałowski, *Faras*, Varsovie, [illegible] [illegible].

65. Cf. K. Weitzmann, – *Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras*, in *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit*, Recklinghausen, 1970, p. 325-331.

66. Cf. Michałowski, *op. cit.*, p. 32.

67. Ceci est d'ailleurs aussi valable pour les peintures murales que pour les icônes peintes ou sculptées (cf. Velmans, *Tanghil...* fig. 17-21).

68. Cf. R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève, 1962, p. 139.

69. Cf. par exemple, dans l'Évangile de Saint-Marc des Syriens n° 6 à Jérusalem, fol. 173 r. (cf. Leroy *op cit.*, II, pl. 101, fig. 2).

70. Par exemple, ceux de l'archange et de Marie, dans l'Annonciation.

71. Le rapprochement entre les peintures de Zenobani et celles de Saint-Georges à Kasoreti qui a été tenté par M. Didebulidze [illegible] (*op cit.*, p. 4) ne nous semble pas non plus convaincant en ce qui concerne le style, bien que le décor de Kasoreti, dont il reste d'ailleurs peu de choses, ne nous soit connu qu'à travers des diapositives.

72. Cf. N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Volskaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v Verhnei Svanetii*, Tbilissi, 1966, p. 8-31.

73. Cf. A. Volskaja, *Fragments de peintures des fresques de l'église géorgienne « Khozita Mairam », en Ossétie septentrionale* (en russe), in *Informations de l'Ac. des Sc. de la R.S.S. de Géorgie*, vol. XV, n° 6, Tbilissi, 1954, p. 393-398.

74. Cf. V. Kouznetsov, *Architecture de l'Alanie féodale* (en russe), Ordjonikidze, 1977, p. 129-151.

75. Cf. L. A. Šervašidze, *Srednevekovaja Monumentalnaja živopis Abhasii*, Mecniereba, 1980, fig. 53, 55, p. 203, 205.

76. Sur ces peintures en général et leur date voir E. Takaišvili, [illegible] [illegible], [illegible], vip. I, Tiflis, [illegible], p. 21, 58.

77. [illegible]

78. Voir au sujet de cette [illegible] N. Thierry, [illegible] en Haute-Svanétie (Géorgie), in *Bedi Kartlisa* n° 38, 1980, pp. 82-85.

79. Velmans, *Déisis...*, IIe partie, in *Cah. Arch.* n° 31, 1983, p. 129 sq.

80. Voir la bibliographie commentée sur la stèle de Tsebelda et sur celle de Mavrouse dans l'article de A. Saltykov, dans ce numéro.

81. Cf. G. N. Čubinašvili, *Pešernie monastiri David-Gareža*, Tbilissi, 1948, p. 32.

82. La ceinture à chevrons est un trait sassanide qui survit dans l'art musulman. En Géorgie, on le voit également sur les sculptures d'Atheni, VIIe s. (Cf. *ibid.*, p. [illegible]).

83. Cf. N. Thierry, *Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes*, in *C.R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, 1977 (janv.-mars), p. 126 ; *id.*, *Mentalité et formulation iconoclaste en Anatolie*, in *Journal des Savants*, 1976, (avril-juin), p. 87, note 18.

84. Cf. A. Saltykov, *La Vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda* dans ce n°, p. 11, sq.

85. Cf. D. Pilas, [illegible] [illegible] [illegible], p. [illegible].

86. Cf. N. Thierry, *Art byzantin du haut Moyen Age en Cappadoce. L'église n° 3 de Mavrucan*, in *Journal des Savants*, oct.-déc. 1972, p. 255-257, fig. 99, 120 ; *id.*, [illegible] *Arts de Cappadoce*, Genève, 1971, p. 165, fig. 183.

87. *Id.*, *Remarques sur la peinture populaire et la pratique de la foi dans les églises rupestres de Cappadoce*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (Rapports provisoires) Univ. de Haute-Bretagne, Rennes, 1983, p. 712, 719. Il s'agit d'un graffito extrêmement primitif et difficile à dater même si, pour les peintures de cette église les divers auteurs sont à peu près d'accord sur le VIe-VIIIe siècle.

88. Cf. Jerphanion, *Les églises rupestres de la Cappadoce*, Paris, 1936, II, p. 256, pl. 176, 3.

89. Cf. *ibid.*, II, p. 114.

90. Cf. Thierry, *Études Cappadociennes. Région de Hasan Dagi*, in *Cah. Arch.* 24, 1975, p. 187.

91. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 371, pl. 206, 1.

92. Cf. N. Thierry, *Monuments de Cappadoce de l'antiquité romaine au Moyen Age byzantin*, in *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'Impero bizantino :*

La Cappadocia, Galatina Congedo Editore, 1981, p. 57, sch. 5.

93. Cf. N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou Pigennier de Güllü Dere église inédite de Cappadoce*, in *Cah. Arch.* XV, p. 97-154, 124, sq., fig. 18, 19.

94. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 84.

95. Cf. D. Pallas, *op. cit.*, p. 338, pl. CIV.

96. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 242, pl. 194, 3.

97. Cf. *ibid.*, I, p. 149, 150.

98. Il s'agit d'un graffito (cf. Thierry, *Remarques sur la peinture populaire...*, p. 719).

99. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 317.

100. Cf. *ibid.*, II, p. 275, 277.

101. Cf. *ibid.*, II, p. 322, pl. 186, 4.

102. Cf. *ibid.*, II, p. 130.

103. Cf. *ibid.*, I, p. 145-146.

104. Sur Sainte-Thècle voir l'article de A. Koumoussi, dans ce numéro ; pour Saint-Georges Diassoritis voir la référence dans la note 20 du même article.

105. On ne voit plus le cerf actuellement et les inscriptions jadis lues par Diehl « Το Πηάκιδα τί με διοκις et Εὐβαθιος ὁ Πλάκιδας... » sont, elles aussi presqu'entièrement détruites (cf. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremetiche pugliesi*, Rome, 1939, p. 230, fig. 160).

106. Ici non plus la mauvaise conservation de la fresque ne permet pas de voir le cerf, ni une inscription. Elle a été identifiée comme le « saint cavalier Eustache » par comparaison avec l'image de Palagianello, comparaison portant surtout sur le type de visage et le costume du saint, ce qui ne me semble pas tout à fait suffisant (cf. *ibid.*, p. 238, fig. 162).

107. Dans ce numéro, p. 55.

108. Je remercie M. Vojislav Djurić de m'avoir donné cette information.

109. Cf. M. Dideron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 383.

110. Cf. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 227.

111. Cf. M. V. Ščepkina, *Miniatjuri chuldovskoj Psaltiri Grečeskij illustrovannij kodeks IX veka*, Moscou, 1977, fol. 97 v.

112. Cf. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, pl. 21.

113. Cf. *Ibid.*, fol. 5 v., pl. 35.

114. Cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, fol. 130 v, fig. 211, p. 47.

115. Cf. article de A. Coumoussi, note 12.

116. Cf. Pallas, *op. cit.*, fol. 136, pl. CIII b.

117. Cf. note 109.

118. Cf. Migne, *P. G.*, 94, col. 1381-1383 ; Grabar, *L'iconoclasme...* p. 27.

119. Cf. S. Pelekanidis-P. Christou-Ch. Tsioumis-S. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*. II, Athènes, 1975, fol. 52, p. 363, fig. 329.

120. Cf. Ch. Walter, *The London September Metaphrast Additional*, 11870, in Zograf, n° 12, 1981, p. 11, sq., fig. 8.

121. Cf. Migne, *P. G.*, 105, col. 384 ; Pallas, *op. cit.*, p. 340, 341.

122. Cf. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 1, Paris, 1958. p. 468-471 ; Pallas, *op. cit.*, p. 334.

123. Cf. S. Pélékanidis, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 260, b.

124. Il s'agit du texte de Damascène Stoudite (cf. Pallas, *op cit.*, p. 340).

125. Dans ce n°, p. 54.

126. Cf. *Il Menologio di Basilio II* (Codices e Vaticanis selecti, vol. VIII) Turin, 1907, pl. 57.

127. Cf. P. Mijović, *Menolog*, Belgrade, 1973, p. 261.

128. Cf. Pallas, *op. cit.*, pl. CIII, b.

129. Cf. Mijović, *op. cit.*, p. 261, dessin 8.

130. Cf. Actes de saint Eustache, Migne, *P. G.*, 105, col. 376-417 ; Jean de Damas, *P. G.*, 94, col. 1381-1383 ; *Analecta Bollandiana* 3, 1884, p. 66-112 ; H. Delehaye, *La légende de saint Eustache*, in *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles, 1966, p. 212-239 ; *Dict. d'Histoire et de géographie ecclésiastiques*, T. XVI, p. 6, sq ; Une analyse de ces textes par rapport à la représentation de saint Eustache chez Pallas, *op. cit.*, p. 330, sq. qui cite également des textes postérieurs allant jusqu'au XVe siècle.

131. Cf. note précédente.

132. Cf. Delehaye, *op. cit.*, p. 237.

133. Cf. L. Réau, *Iconographie...*, t. III, p. 468-471, 659-663, part. p. 469.

134. Cf. Migne, *P. G.*, 105, col. 379, 381.

135. Cf. Delehaye, *op. cit.*, p. 234.

136. Nombreux exemples chez R. Ghirshman, *Perse, proto-iraniens, Mèdes, Achéménides*, Paris, 1963 ; *id.*, *Parthes et Sassanides*, Paris, 1962.

137. Cf. I Rudenko, *Culture de la population du Haut Altaï à l'époque scythe* (en russe), Moscou, 1953, p. 220-224.

138. Cf. Ghirshman, *Parthes et Sassanides*, p. 324, sq.

139. Cf. S. Tolstov, *Drevny Chorezm*, Moscou 1948. L'auteur refuse de voir dans ces vestiges des influences de la Perse. La mise au point par R. Ghirshman en sens inverse, dans *Parthes et Sassanides...*, p. 324, fig. 436.

140. Cf. S. Amiranašvili, *Istorija...*, pl. 19, 20.

141. Cf. N. Thierry, *L'archéologie cappadocienne en 1978. Ses difficultés. Son intérêt pour les médiévistes*, in *Cahiers de Civilisations médiévales*, 1979, Poitiers, p. 16-17 ; *id. Un problème de continuité ou de rupture, la Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes*, in *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1977 (janv.-mars), p. 122-126.

142. Cf. B. A. Kuftin, *Arheologičeskie razkopki v Trialeti*, Tbilissi, 1941 ; A. M. Apakidze, *La plus ancienne culture de la Géorgie dans la lumière des nouvelles recherches archéologiques* (en géorgien) Tbilissi, 1956 ; Aladašvili, *op. cit.*, p. 6.

143. Cf. Ghirshman, *Parthes et Sassanides...*, fig. 237, p. 198-199.

144. Cf. *ibid.*, fig. 314.

145. Cf. Rostovtzeff, *Graffiti showing Partian Warriors in the Excavations at Doura Europos, Preliminary report of the Second season of work*, Newhaven, 1935, p. 194-200 ; *id.*, *Doura and the problem of parthian art*, in *Yale Classical Studies*, vol. V, p. 157-304.

146. Cf. *ibid.*, fig. 437, p. 327.

147. Cf. R. Ramišvili, *Serebrjane kuvšinčiki so scenami* [illegible] (IVe Symposium international sur l'art géorgien, Tbilissi, [illegible], part. [illegible]).

148. Cf. S. Der Nersessian, [illegible], fig. [illegible] p. [illegible]

149. Cf. *ibid.*, fig. [illegible]

150. Cf. Ghirshman, [illegible]

151. [illegible]

152. [illegible]

153. [illegible]

154. [illegible]

155. [illegible]

156. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. [illegible]

157. Sur un tissu copte de la Nécropole d'Akhmin un cerf est représenté avec le monogramme du Christ et une croix ansée dans la ramure (cf. F. Cabrol-H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924, T. I, 1, col. 1052, fig. 262 (sous « Nécropole d'Akhmin »).

158. Cf. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, éd. H. Delehaye, Bruxelles 1909, p. 267-292.

159. Cf. O.L. Mariès, *L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantin*, in *Anal. Boll.*, 68, 1950, Mélanges Paul Peeters), p. 154-155, part. 157.

160. N. Thierry (cf. *Un problème de continuité...*, p. 124 ; *id.*, *Mavrucan...* p. 257, n. 48 ; *id.*, *Mentalité et formulation...* p. 87) a considéré que la tête de cerf portant une croix, sculptée au-dessus de la porte Sud de l'église de Salah appartient à une Vision d'Eustache. En fait, il s'agit d'un décor de têtes d'animaux comme on en voit souvent sur les façades en Orient et aussi en Géorgie (cf. p. 19, n. 1, fig. 1, 2). D'autres têtes de cerfs avec des croix sont connues dans la périphérie orientale du monde byzantin comme nous l'avons vu dans la nécropole d'Akhmin, en Égypte, au IIIe-IVe siècle (cf. n. 155). Ces diverses têtes qui sont parfois aussi des masques d'animaux auxquels on ajoute la croix, ne sont rien d'autre qu'une adaptation d'un décor païen à un langage mystique au service de la doctrine chrétienne.

161. Dans ce numéro, p. 14.

162. [illegible]

163. Voir l'article de A. Saltykov, dans ce numéro, p. 12, sq., fig. 10.

164. Cf. Aladašvili, [illegible], *op. cit.*, p. 54.

165. Cf. Takaišvili, *op. cit.*, p. [illegible]

166. Cf. *ibid.*, p. [illegible]

167. Cf. *ibid.*, p. [illegible]

168. Cf. Velmans, *Deisis...*, II, fig. 48.

169. Cf. *ibid.*, fig. [illegible] [illegible]

170. Cf. *id.*, *Zeme Krikhi...*, fig. [illegible]

171. Cf. G. Aliniegašvili, [illegible], Tbilissi, 1979, dessin 3.

172. Cf. *ibid.*, dessin 2.

173. Cf. *ibid.*, dessin 15.

174. Cf. *ibid.*, dessin 16 ; Sur les rapports de tous les portraits cités ici avec les images qu'on plaçait au-dessus d'eux voir T. Velmans, *L'intérêt croissant sur l'art géorgien et les publications en russe de ces dernières années sur l'histoire de cet art*, in *Cah. Arch.* 31, p. 182.

175. Cf. Thierry, *Mavrucan...*, p. 257 et n° 52.

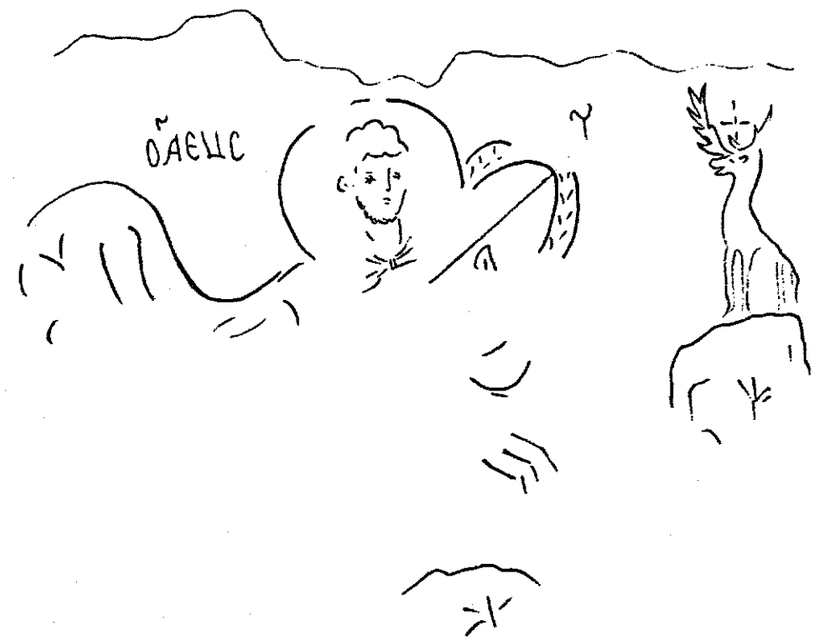
176. Cf. Thierry, *Études cappadociennes...* p. 187.

177. Voir, par exemple, l'inscription à Güllü dere (Cf. Thierry, *Ayvali kilisse...*, p. 126).

178. Cf. note 3.

Une représentation rare de la vision de saint Eustache dans une église grecque du XIIIe siècle*

par Anita COUMOUSSI



1. Hagia Thecla, Sainte-Thècle, Vision de saint Eustache.

Dans le petit village de Hagia Thecla en Eubée centrale, se trouve l'église byzantine de Sainte-Thècle. Elle appartient au type architectural dit « stavrépistégos »[1]. A l'intérieur de l'édifice, des fresques de trois époques différentes sont actuellement conservées dans le *bêma*, le bras ouest de la croix et la voûte transversale. Aucune inscription dédicatoire ne subsiste mais les peintures de la première couche sont sûrement datées de l'extrême fin du XIIIe siècle, d'après leur ressemblance iconographique et stylistique avec les fresques de l'église voisine de la Transfiguration de Pyrgi[2] (1296). A cette couche appartient la composition qui nous intéresse, située sur le mur nord du bras ouest de la croix, au-dessus d'une niche. Cet emplacement explique les petites dimensions de la scène par rapport à celle, voisine, de sainte Anne, qui occupe toute la surface de ce mur.

La composition est fortement endommagée, surtout dans la partie inférieure. A gauche, dans un paysage rocheux aux plantes espacées, le saint galope sur un cheval blanc, son manteau rouge flottant derrière lui. Il est jeune, pourvu d'une barbe courte et ronde. Sa surprise et son étonnement devant la vision sont admirablement marqués sur son visage. Il tient le bouclier à la hauteur de l'épaule gauche, et la lance, à peine visible actuellement. Une inscription mutilée le désigne (fig. 1) : (« Saint Eust[ache] »). Du cheval mal conservé, on distingue seulement la forte musculature du cou, les oreilles, les rênes rouges

et une partie des membres antérieurs. A droite, sur des rochers rouges escarpés, en face et tout proche du saint, se dresse immobile, le cerf miraculeux. Il est très petit, sa gueule est ouverte et entre ses bois on distingue à peine une croix ; bien que sa tête soit figurée de profil, les cornes sont représentées de face.

La scène illustre l'épisode de la Vision de saint Eustache, sujet largement traité dans les provinces orientales, surtout en Cappadoce, mais exemple byzantin unique à ma connaissance en territoire grec.

Une preuve de la grande popularité dont jouissait le sujet en Orient est fournie également par les 8 exemples géorgiens datant du Haut Moyen Age au XIVe siècle. Dans cette région le thème survécut jusqu'au XVIe siècle[16]. Hors des provinces orientales de l'empire, les représentations de la Vision sont rares et attestées dans des provinces éloignées : deux en Apulie (Santi Eremiti à Palagianello[17] et San Onofrio à Tarente[18]), dans un milieu monastique, comme en Cappadoce[19], et en Grèce[20].

A l'époque post-byzantine, notons quatre icônes et une fresque de 1663 à Kastoria[21].

La Vision d'Eustache semble être un sujet bien adapté à la peinture monumentale. A l'exception de deux bas-reliefs géorgiens (stèles de Tsebelda[22] et de Natlis[33]), et de sept enluminures, les représentations conservées sont des fresques. Comme on l'a déjà indiqué, il faut attendre la seconde moitié du IXe siècle, pour le voir apparaître dans les psautiers illustrant le psaume XCVI, 11 (97, 11). Le psautier du XIe siècle (de Londres Add. 19352[24]), comme celui du XIIIe siècle (le Hamilton[25]), reprennent l'iconographie du IXe siècle. Au XIe siècle également, l'image figure dans les ménologes, parmi d'autres scènes de la vie du saint.

Ainsi, au IXe siècle, le sujet apparaît pour la première fois en dehors de la périphérie orientale du monde byzantin. Il cesse en même temps d'être le produit d'un art populaire. De toute façon, c'est toujours en Orient qu'il faut chercher la source d'inspiration des hagiographes des psautiers. On sait que Jean Damascène se servait, au VIIIe siècle, du sujet en faveur du culte des icônes[26]. Comme l'illustration des psautiers continuait la polémique contre les iconoclastes, elle se rattachait de manière évidente à l'œuvre du saint et était influencée par sa pensée[27].

En fait, on ne saurait parler de la Vision d'Eustache qu'à partir du moment où l'on rencontre la représentation « historique » de l'épisode, à savoir la scène de la chasse pendant laquelle le cerf révèle sa divinité. Et c'est justement cette révélation que cherche à traduire l'image : l'intervention divine pour le salut des fidèles. La scène apparaît de cette manière pour la première fois en Cappadoce où elle connaît une popularité extrême et durable.

Le tableau[10] qui suit le texte de cet article donne sommairement l'extension géographique et chronologique du sujet, ainsi que son iconographie. Les monuments pour lesquels nous ne disposons que d'une simple mention de la composition n'y sont pas inclus (Martvili, Xe siècle, et Iprari, XIIe siècle, en Géorgie[11]). Le sujet ne figure pas dans le psautier Barberini (fin du XIe siècle) contrairement à ce qui a été dit[12].

A l'aide de ce tableau, nous constatons que le sujet est répandu pendant le Haut Moyen Age dans l'Orient Chrétien. L'image y connaît une nouvelle vogue au début du Xe siècle, mais sa popularité diminue à la fin de ce siècle. Les représentations postérieures sont peu nombreuses et éventuellement dues aux survivances locales du sujet. La « lacune » attestée dans la peinture monumentale au IXe siècle, est complétée par les illustrations de trois psautiers marginaux[13] dans la seconde moitié du siècle ; pourtant, il s'agit de représentations d'un caractère différent qui seront examinées plus loin. Pendant le XIe siècle, le sujet est représenté plus fréquemment dans les manuscrits enluminés, mais aux XIIIe/XIVe siècles, on retrouve les dernières représentations dans la peinture monumentale.

L'image de la Vision et de la conversion de saint Eustache est caractéristique pour l'iconographie chrétienne orientale[14]. Elle est très répandue en Cappadoce ; sur les 34 exemples existants, 14 sont de cette région et s'échelonnent sur toute l'époque byzantine. L'image n'a pas seulement survécu avec vigueur au-delà de l'Iconoclasme, mais on en connaît même une version iconoclaste où le général romain est remplacé par un lion (Davullu Kilisesi[15]).

D'après la légende, le saint était un général romain vertueux, nommé Placide. Un jour qu'il chassait, il a vu un grand cerf qu'il poursuivait, s'immobiliser au sommet d'un rocher, une croix brillant entre ses cornes ; en même temps s'est fait entendre la voix du Christ : « Placide, pourquoi me poursuis-tu ? C'est pour toi que je suis présent dans cet animal. Je suis le Christ que tu honores sans le connaître ». Placide se convertit au christianisme et reçut le baptême sous le nom d'Eustache[3].

Je ne reprendrai pas ici l'analyse des débuts et des antécédents probables du schéma de la Vision de saint Eustache. Celle-ci a été tentée par Mme N. Thierry[4] et, dans ce même volume,

par A. [illegible] du VIe siècle et par Mme T. Velmans qui propose une réflexion sur ce thème à partir de la peinture murale en Géorgie. Je me contenterai donc de quelques remarques sur certains points qui m'ont semblé insuffisamment éclairés jusqu'ici, et sur l'étude de l'image de Sainte-Thècle et de ses analogies.

On a considéré comme l'exemple le plus ancien de la Vision d'Eustache, une représentation en Mésopotamie : la tête du cerf crucigère est sculptée au-dessus de la porte d'une église du VIe siècle au Tur Abdin[5]. A mon avis, cela n'a aucune relation avec notre sujet, et il s'agit là d'une simple image symbolique. Déjà dans un tissu copte du IIIe siècle, le cerf ayant le monogramme du Christ dans sa ramure, s'identifie à lui[6]. Ce motif est à rapprocher d'autres représentations animalières portant une croix sur leur tête, qui sont fréquentes dans l'art paléochrétien[7].

De même, je ne considère pas que la représentation d'une pierre de date incertaine, provenant du monastère de Ghazali au Soudan (gazelle avec une croix sur la tête), fait allusion à la Vision de saint Eustache[8]. Il s'agit également d'une image de caractère symbolique général, comme les précédentes.

Voici encore une image dont l'allusion à la Vision me paraît douteuse : il s'agit du buste peint du Christ qui surmonte la tête sculptée d'un cerf, sur la façade orientale de Saint-Georges de Nakipari (XIIe siècle) en Géorgie[9] ; il semble que la peinture ne soit pas contemporaine du bas-relief, ce dernier faisant partie d'une série de têtes animalières de la façade ; d'ailleurs, on n'a pas d'autre représentation analogue de la Vision en Géorgie.

On a souligné que la Vision d'Eustache rappelle une scène de chasse. A Çavuşin[28] et Mavrucan[29], le cavalier lancé dans un galop volant poursuit le cerf. Ce type iconographique plein de mouvement dramatique prédomine dès lors dans toutes les fresques, à une exception près. La diversité des détails ne change pas le caractère de la scène (en Cappadoce le saint tient la lance, tandis qu'en Géorgie, il s'apprête à tirer de son arc ; à Tsebelda et à San Onofrio des chiens de chasse enrichissent la composition).

Dans les illustrations des psautiers, la séquence chronologique dans la durée de la Vision est plus avancée que celle que l'on voit sur les fresques[30] : c'est la conversion du saint provoquée par la théophanie qui est forcément postérieure à la poursuite du cerf. Les miniatures représentent remarquablement la surprise du saint [illegible].

La scène de Hagia Thecla à Cemil est le seul exemple cappadocien où n'est pas figurée la poursuite du cerf mais le moment de la théophanie proprement dite : Eustache sur son cheval immobile, lève la main et regarde le grand cerf qui lui fait face. La poursuite est arrêtée.

Mais comment s'explique cette iconographie différente, imprégnée d'un grand calme et d'un certain ésotérisme ?

Dans les psautiers, le sujet illustre le psaume « ΦΩC ΑΝΕΤΕΙΛΕ ΤΩ ΔΙΚΑΙΩ » (« la lumière s'est levée pour le juste... »), et il est choisi à cause de sa correspondance exacte) avec le sens profond du psaume : c'est le symbole de la grâce que Dieu accorde à ses élus. Le Christ, identifié à la lumière (« ΦΩC Ο ΧC ΕΙC ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΕΥCΤΑΘΗΝ » est ajouté dans le psautier Chloudov), illumine l'âme du païen vertueux. Le psaume est par conséquent mieux illustré par la conversion du saint. Il est significatif qu'à Aicaik kaya alti Kilise[32], les paroles du cerf se terminent par : « Moi, qui suis la lumière du monde ».

La restriction du psaume n'existe pas dans l'illustration des ménologes où l'iconographie a la liberté de représenter n'importe quelle scène de la vie du saint ; de cette façon, la scène de la poursuite du cerf et la théophanie est illustrée dans le ménologe d'Esphigmenou 14[33], la théophanie et la conversion dans celui de Londres Add. 11870[34], tandis que dans le ménologe de Basile II[35] et dans celui de Venise[36], Venet. Marc. 586, l'épisode de la Vision n'apparaît pas et on voit seulement le martyre du saint.

Les peintres populaires de Cappadoce ont la même liberté d'inspiration et d'expression, et cela est bien évident dans les exemples dont on pense qu'ils pourraient être pré-iconoclastes : la théophanie de Cemil figure à côté des scènes de chasse de Mavrucan et de Çavuşin.

La scène de Cemil est un hapax du répertoire cappadocien. Mais pourquoi ce type n'a-t-il pas survécu ? Il est vrai qu'il y a en Cappadoce une série de sujets entiers, ou de détails iconographiques qui n'ont pas survécu au-delà de l'Iconoclasme[37]. L'iconographie originale de Cemil fait partie de ce groupe de représentations sans suite et il n'est pas facile de la justifier. Il est probable que les scènes de Mavrucan et de Çavuşin ont été préférées parce qu'elles évoquaient les scènes de chasse, sujet familier que la tradition avait retenu[38]. Et n'oublions pas finalement que Cemil se trouve loin de grands centres monastiques de Cappadoce[39] (Çavuşin-Göreme-Soğanli), où sont situées les autres églises. Par conséquent, c'est peut-être à cause de son isole-

ment géographique que le type de Cemil n'a pas connu d'extension.

On a donc remarqué qu'il n'y a pas d'évolution chronologique de la scène ; par contre les deux types existant sont en relation étroite avec la catégorie de l'œuvre dans laquelle ils apparaissent. Une correspondance absolue existe entre la première et la neuvième colonne de mon tableau comparatif d'une part, et entre la deuxième et la dixième d'autre part.

Pour l'iconographie du cerf, soulignons qu'il se place indifféremment à droite ou à gauche dans la composition. Il est presque toujours de grande taille, conformément aux textes qui parlent du plus grand cerf de la bande[40]. En particulier dans les compositions du Haut Moyen Age et les psautiers du IXe siècle, il est aussi grand que le cheval. Il figure avec des proportions normales à Gueik Kilise[41], Salki Kilise[42] et dans le ménologe de Londres Add. 11870. Il n'y a que deux cas où il est représenté très petit et tout près du cheval : à Balik Kilise[43] et à Sainte-Thècle, à cause du manque d'espace. A Balik Kilise, l'image figure sur un pilier tandis que notre église, elle occupe l'espace limité au-dessus de la niche du mur nord.

Le cerf, dans toutes les compositions, sauf trois (voir le tableau), est représenté retournant la tête vers son chasseur[44]. Il s'agit d'un vieux type d'animal poursuivi qu'on rencontre très tôt dans l'art chrétien[45] et qui reste en vigueur dans les scènes de chasse[46]. La position de face du cerf, change en même temps le caractère de la composition : la poursuite est arrêtée et la théophanie accomplie entraîne la conversion du saint. Toutefois, il y a également des cas où la conversion est illustrée bien que le cerf soit tourné vers le chasseur (psautiers).

Les scènes de Cemil et du ménologe de Londres Add. 11870, caractérisées par le calme et la contemplation, permettent de refuter la théorie de E. Panofsky[47] qui distingue le type byzantin de la Vision du type gothique. Il affirme que le type gothique se distingue du byzantin par le calme et les valeurs contemplatives de la scène.

Selon les textes hagiographiques, la croix et la figure du Christ se présentent simultanément entre les cornes du cerf[48]. Seule la composition du psautier Hamilton reste fidèle aux récits. Dans les autres cas figure tantôt la croix, tantôt le Christ (buste ou visage en médaillon). Les peintres cappadociens adoptent la croix et la mettent entre les bois du cerf dans toutes les compositions, à l'exception de Gueik Kilise. En Géorgie par contre, les images bien conservées montrent dans la ramure seulement le visage du Christ.

De même les hagiographes des psautiers du IXe siècle représentent la figure du Christ en médaillon, en insistant de cette manière sur le caractère anti-iconoclaste des illustrations. Les compositions des autres manuscrits suivent cette iconographie[49].

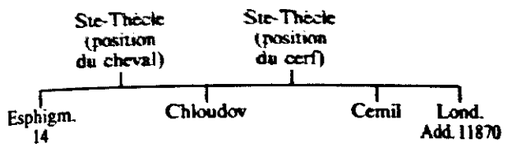
On peut se demander si l'iconographie de Gueik Kilise qui comprend le médaillon avec le visage du Christ, ne se rattache pas aux représentations analogues des psautiers constantinopolitains. Il faut rappeler que le protospathaire Jean Skepidès qui fit peindre cette image votive, était un membre de la famille connue des Skepidès ; celle-ci appartenait à la noblesse foncière[50] et ses membres sont connus dans la seconde moitié du XIe siècle comme les donateurs d'autres églises. Le haut niveau de la culture de cette famille est révélé par le style de Karabaş Kilise (1060-61), dont le peintre fort bien éduqué est venu de Constantinople[51]. Serait-il donc très hardi de soutenir que même à Gueik Kilise, en dépit de la qualité inférieure de la peinture par rapport à Karabaş Kilise, le peintre appelé par Jean Skepidès n'ignorait pas l'iconographie constantinopolitaine courante ? Jean d'ailleurs, comme fonctionnaire impérial[52], avait toute possibilité d'entrer en contact avec la capitale.

Après cette étude de quelques images existantes, résumons les éléments donnés par l'image de Sainte-Thècle, afin de pouvoir l'interpréter et trouver ses liens avec les autres représentations.

Son iconographie est originale parce qu'elle combine à la fois la poursuite du cerf et la théophanie proprement dite. Bien que le peintre ait conservé le type oriental du cavalier chasseur, on ne peut pas ranger la composition parmi les scènes analogues du répertoire cappadocien ou géorgien, et cela à cause du face à face du saint et du cerf qui indique que la course est bien arrêtée. L'animal, la gueule ouverte, parle et révèle sa divinité pendant que le visage du saint manifeste sa surprise devant la Vision.

La théophanie-conversion de Sainte-Thècle a autant de ressemblances que de différences par rapport aux autres scènes analogues. Dans le psautier Chloudov le saint figure, également étonné, à cheval, mais le cerf se retourne vers lui. Le saint et le cerf sont représentés affrontés à Cemil et dans le ménologe de Londres Add. 11870 ; dans le premier cas, Eustache figure, comme à Sainte-Thècle, à cheval tandis que dans le second il se tient debout, en prière.

Si la ligne horizontale reproduite ci-dessous indique la durée de la Vision, de la poursuite du cerf à la conversion du saint, on pourrait y indiquer les compositions, selon le moment de la Vision représenté :



La composition de Sainte-Thècle a plus de points communs avec les illustrations des manuscrits qu'avec les scènes analogues de la peinture monumentale[53]. Le prototype du peintre serait donc soit un manuscrit qu'il a mal compris, soit plusieurs modèles combinés dans un esprit d'innovation, ce qui nous paraît plus probable[54] ; d'où l'association d'éléments iconographiques divers dans cette scène.

Comment peut-on expliquer la présence de cette image dans l'église grecque ?

Bien qu'aucune dédicace ne subsiste, il est certain que Sainte-Thècle a été construite grâce à une initiative privée, comme c'est également le cas pour les autres églises modestes de la région[55]. Le donateur inconnu de l'église pourrait être d'origine anatolienne. Il est bien connu qu'à cause de sa position géographique au croisement des voies maritimes, l'Eubée a toujours été un vaste carrefour, une sorte de pont reliant le sud et le nord de la Grèce, la Grèce continentale aux îles égéennes et à l'Asie Mineure. Par conséquent, il est possible qu'un Cappadocien (commerçant ?) ait quitté la Cappadoce, seldjoukide, petit à petit islamisée[56], et se soit installé, pendant la brève reconquête byzantine de l'Eubée[57] (1270-1310), dans l'île. Il aurait commandité l'image. D'autres événements qui se sont passés pendant la même période, justifient une telle hypothèse. D'après les sources, la période entre 1276 et 1278 a été particulièrement difficile pour les commerçants en Anatolie ; les invasions des Mongols[58], les rébellions des nomades qui attaquaient les caravanes et empêchaient les échanges commerciaux, ont à ce moment-là accentué la baisse de l'activité commerciale, locale et internationale, attestée en Anatolie pendant la seconde moitié du XIIIe siècle[59]. En second lieu, la situation des chrétiens en Anatolie a changé, malgré la tolérance religieuse des seldjoukes, pendant le dernier quart du XIIIe siècle. Une série d'expéditions punitives a été entreprise contre eux à cause de leurs sympathies pour les Mongols[60]. Le donateur pourrait bien avoir abandonné le pays pendant ce temps là, et s'être réfugié en Eubée[61].

Il y a encore une autre raison qui peut expliquer la présence de la Vision d'Eustache à Sainte-Thècle, sans écarter pour autant l'hypothèse suggérée plus haut. Cette image a un caractère votif puisque le pouvoir d'intercession est attribué au saint à cause de la conversion qui lui a donné accès à la vie éternelle. D'où un lien qui s'établit avec le culte funéraire et avec les prières pour les morts. Ainsi, à Mavrucan (l'église, située dans une vaste nécropole, et les tombes creusées dans la nef nous font penser qu'elle avait une vocation funéraire), elle était peinte en face de Daniel, lui-même symbole de la Résurrection. La basilique de Çavuşin est creusée dans une falaise qui surmonte toute une série de tombes et quelques *arcosolia*. A Davullu Kilisesi, la Vision figure tout près de trois tombes. A Saint-Jean de Gülü Dere[62], elle est située dans une chapelle funéraire (Chapelle nord), en face de la Dormition, parmi divers saints intercesseurs. A Alcak Kaya alti Kilise, elle constitue un ex-voto funéraire près de la tombe d'un certain Théodose et elle est suivie d'inscriptions significatives : « Pour la rémission des péchés du serviteur de Dieu Théodose » et : « Placide, pourquoi me poursuis-tu ? Moi qui suis la lumière du monde et la résurrection ». L'église d'Iprari, où la composition, selon Madame Velmans, se retrouve, est située dans un enclos cimetéral, la dédicace précisant qu'il s'agit d'une fondation commune des aznavours de la vallée afin que les Archanges aient pitié d'eux et de l'âme de leurs défunts[63]. A Safara[64], la scène figure à côté du Jugement Dernier. L'église de Lagami[65], finalement, était elle aussi de destination funéraire.

A mon avis, la Vision de saint Eustache, dans l'église de Sainte-Thècle, faisait également partie d'un programme funéraire. Il y a d'autres éléments qui témoignent en faveur de cette hypothèse. D'abord le caractère cimetéral actuel de l'église ; l'enclos du nouveau cimetière est situé au nord de l'église, tandis que l'ancien s'étendait derrière l'abside. Les ossements déterrés sont groupés dans un ossuaire rond, beaucoup plus tardif (XIXe siècle ?), à 10 m de Sainte-Thècle. Il est possible que cette vocation du site soit ancienne, comme c'est souvent le cas[66]. Non loin de Sainte-Thècle, à Oxylithos, l'église de la Dormition, actuellement cimetérale, avait aussi primitivement une destination funéraire[67]. A Sainte-Thècle la niche de la paroi nord au-dessus de laquelle est représentée la Vision de saint Eustache, pourrait être un *arcosolium* creusé au-dessus d'une tombe ; celle-ci pourrait appartenir à un membre de la famille du fondateur. Le caractère eschatologique de la composition absidale de notre église, qui montre le Pan-

tocrator en buste flanqué de deux anges adorants, est évident. Ce schéma iconographique, rare[68], semble dériver de la Déisis[69], scène que la tradition byzantine réservait aux églises et aux chapelles funéraires[70]. Le Pantocrator de Sainte-Thècle est le Juge Eternel, escorté de deux anges, sa cour céleste, qui intercèdent lors de la Seconde Venue[71]. Dans la voûte transversale figurent des scènes du cycle du Jugement Dernier[72], image d'un contenu eschatologique par excellence. Les épisodes qui en subsistent évoquent la vie éternelle et la résurrection des morts : le Paradis, l'ange sonnant de la trompette et la Mer rejetant les noyés. On distingue avec difficulté la silhouette du second ange faisant l'appel des morts de la Terre. L'image de sainte Anne tenant la petite Vierge, voisine de celle de saint Eustache, est sans doute votive et figure à cet emplacement à cause de sa valeur d'intercession. L'archange ΦΥΛΑΞ[73] représenté en face de sainte Anne est, lui aussi, chargé de connotations eschatologiques. Il s'agit de l'archange Michel gardien de l'église, sujet courant des programmes iconographiques à partir de la fin du XIIIe siècle, surtout dans les îles grecques[74]. Son rôle comme psychagogue et psychopompe est déjà attesté au Ve siècle[75].

Par conséquent, la Vision de saint Eustache dans l'église de Sainte-Thècle est un ex-voto funéraire, soit commandé par son fondateur, d'origine « anatolienne », soit dû à l'initiative de l'artiste, ayant probablement comme prototype l'illustration d'un manuscrit.

Anita COUMOUSSI.

SAINT EUSTACHE

DATATION	MONUMENTS		Le saint galope à cheval poursuivant le cerf	– Le saint à cheval regarde étonné la vision – Descendu du cheval, agenouillé ou debout, en prière
fin VIe-d. VIIe	Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin	Cappadoce	+	
VIIe	Église N° 3 de Mavrucan	«	+	
VIIe	Hagios Stefanos à Cemil	«		+
VIIe	Église N° 3 de Zelve [1]	«	+	
VIe/VIIe	Stèle de Zebelda	Géorgie	+	
VIIe	Stèle de Natlis	«	+	
VIIIe	Davullu Kilisesi	Capp.	+	
2e moitié IXe	Psautier Chloudov			+
2e moitié IXe	Psautier Pantocr. 61			+
2e moitié IXe	Psautier Paris. gr. 20			+
913-920	Saint-Jean de Güllü Dere	Capp.	+	
913-920	Tavşanli Kilise [2]	«	+	
début Xe	Balik Kilise	«	+	
début Xe	Saint-Eustache à Gorëme [3]	«	+	
début Xe	Karae I à Sinassos[4]	«	+	
milieu Xe	Alcak Kaya alti Kilise	«	+	
XIe	Sakli Kilise	«	+	
2e moitié XIe	Gueik Kilise	«	+	
XIe	Ménologe Esphigmenou 14		+	
1066	Psautier Lond. Add. 19352			+
fin XIe	Ménologe Lond. Add. 11870			+
XIIe	Sauveur à Zenobani [5]	Géorgie	+	
XIIe	Santi Eremiti	Apulie	+	
XIIIe	Église de Nouzal [6]	Géorgie	+	
1293	Saint-Georges d'Ortaköy	Capp.	+	
fin XIIIe	Sainte-Thécle en Eubée	Grèce		+
XIIIe	Psautier Hamilton			+
fin XIIIe-d.XIVe	San Onofrio	Apulie	+	
XIVe	Église de Safara	Géorgie	+	
XIVe/XVe	Sauveur à Lagami	«	+	

NOTES DU TABLEAU

1. N. Thierry, *Haut Moyen Age...*, *op. cit.*, II, p. 529, fig. 94.

2. G. de Jerphanion, *op. cit.*, III, p. 84.

3. *Ibid.*, II, p. 148.

4. *Ibid.*, p. 114.

5. T. Weimann, « Les peintures de Zenobani... », *op. cit.*, pp. [illegible]

6. V. A. Kuznetsov, *Vrange au moyen âge* (en russe), Moscou, 1974, p. [illegible] Je remercie Monsieur M. Garidis qui m'a traduit le texte russe.

CERF					MOMENT REPRÉSENTÉ DE LA VISION		
Grand	Petit	Croix entre les cornes	Face ou buste du Christ	Retourné vers le saint	Se dresse en face du saint	Poursuite du cerf et théophanie	Théophanie et conversion du saint
+		+		+		+	
+		+		+		+	
+					+		+
+		+		+		+	
+			+	+		+	
+			+	+		+	
+		+		+		+	
+			+	+			+
+			+	+			+
+			+	+			+
+		+		+		+	
						+	
	+			+		+	
		+		+		+	
						+	
		+				+	
						+	
+				+		+	
+			+	+		+	
+			+	+			+
+ (?)			+	+ (?)			+
+			+		+		
+						+	
			+			+	
				+		+	
				+		+	
+					+		+
	+	+					+
+			+	+			
						+	
			+	+		+	
+				+	+		

* *Je remercie vivement M. Jean-Pierre Sodini et Mme Catherine Jolivet-Levy qui ont encouragé mes recherches et dont les conseils m'ont été très précieux.*

Je tiens aussi à exprimer ma profonde reconnaissance à Mme Tania Velmans pour son intérêt et ses savants conseils qui ont beaucoup aidé à l'amélioration de ce travail.

1. Église à nef unique, privée de coupole et dont la distribution des toits est en forme de croix. G. Demetrokallis, « Ὁ βυζαντινός ναός τῆς Ἁγίας Θέκλας », *Τεχνικά Χρονικά*, 227, juin 1963, pp. 52-57.

2. M. Chatzidakis, « Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce », *L'art byzantin du XIIIe siècle, symposium de Sopočani*, Belgrade, 1965, p. 71, n. 19 ; M. Georgopoulou-Verra, « Τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα στήν Εὔβοια », *Ἀρχαιολογικό Δελτίο*, 32, 1977, A'Meletai, pp. 32-37.

3. J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, 105, col. 376-417 (passion du saint) ; *Ibid*, col. 376-417 *supra* (panégyrique de Nikétas le Paphlagonien) ; *Analecta Bollandiana*, 3, 1884, pp. 66-112 (passion du saint).

4. Mme Thierry a pensé à une origine anatolienne de ce thème. N. Thierry, « Un problème de continuité ou de rupture : la Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1977, pp. 122-126. Voir également : C. Przeworski, « Le culte du cerf en Anatolie », *Syria*, 21, 1940, pp. 62-76. Sur le caractère légendaire de la conversion et les équivalents hindous, voir : H. Delehaye, *La légende de saint Eustache. Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles, 1966, p. 219, 234-237.

5. N. Thierry, « Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie », *Journal des Savants*, avril-juin 1976, p. 87, fig. 5.

6. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924, II, col. 1052, fig. 262.

7. Voir exemples groupés : D. Pallas, « Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στή Σαλαμίνα », *Χαριστήριον εἰς Ἀν. Ὀρλανδον*, vol. III, Athènes, 1966, n. 71 ; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, III, Gütersloh, 1971, fig. 395, 396, 399. Même le motif païen de la tête du taureau se christianise par l'adjonction de la croix : chapiteau en Géorgie de la fin du Ve siècle (P. Mépisašvili et V. Tsintsadze, *L'art de la Géorgie ancienne*, Leipzig, 1978, fig. p. 69).

8. P. L. Shinnie et H. N. Chittick, *Ghazali. A Monastery in the Northern Sudan* (Sudan Antiquities Service. Occasional Papers n° 5), Khartoum, 1961, p. 69, fig. 32 n° 6. C'est G. Godron (« La croix sur la tête d'un animal, Monastère de Ghazali », *Analecta Bollandiana*, 98, 1980, pp. 380-385) qui fait le rapprochement avec la légende de saint Eustache.

9. N. Thierry, « Notes d'un second voyage en Haute-Svanétie (Géorgie) », *Bedi Kartlisa*, 38, 1980, pp. 82-83, fig. 8-9.

10. *a.* Si l'indication dans les colonnes manque, cela signifie que l'état actuel de la scène ne nous permet pas de constater ses détails iconographiques.

b. Les colonnes avec les indications doivent êtres lues deux par deux.

11. N. Thierry, « Mentalité et formulation... », *op. cit.* p. 87, n. 18 ; T. Velmans, « Les peintures de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache », *IVe Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilissi, 1983, p. 6.

12. Vat. gr. 372, fol. 160v. S. Der Nersessian, *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, p. 97, n. 66 et S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à l'illustration intégrale issue du texte*, Paris, 1978 (voir l'illustration du psaume 96). *C'est la Vierge et la licorne qui figurent, sur le fol. 160v (photo communiquée par la Bibliothèque vaticane).*

13. Psautier Chloudov : M. V. Ščepkina, *Miniatjury Hludovskoi Psaltyri*, Moscou, 1977, fol. 97v ; Psautier Pantocr. 61 : S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, pl. 21, fol. 138 ; Psautier Paris. gr. 20 : *Ibidem*, pl. 35, fol. 5v.

14. Voir dans ce volume l'article de Mme Velmans.

15. N. Thierry, « Mentalité et formulation... », *op. cit.*, p. 87, sch. 3, fig. 4.

16. T. Velmans, *op. cit.*, p. 6. Saints-Archanges à Lašt-khver.

17. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremetiche pugliesi*, Rome, 1939, p. 230, fig. 160.

18. *Ibid.*, p. 238, fig. 162.

19. Un certain nombre de ces fondations monastiques et érémitiques ont été fondées par des moines fuyant la Cappadoce pendant la crise iconoclaste et plus tard à cause de premières invasions turques : S. Borsari, *Il Monachesimo Bizantino nella Sicilia e nella Italia meridionale prenormanne*, Naples, 1963, pp. 9-10.

20. La scène a dû être également figurée dans le narthex de Saint-Georges Diassoritis à Naxos (fin du XIIe siècle), comme panneau votif parmi les scènes du Jugement Dernier : G. Demetrokallis, « ὁ ναός τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Διασσορίτου τῆς Τραγαίας Νάξου », *Τεχνικά Χρονικά*, 217, Août 1962, p. 23, sch. 5. L'allusion à la Vision d'Eustache a échappé à l'auteur. Rien ne subsiste actuellement de la composition mais les inscriptions conservées sont bien révélatrices. On lit : Ο ΠΛΑΚΙ ΚΕ ΕΓΟ ('ὁ Πλακίδα τί μέ διώκεις...) et + Δέησις τοῦ δοῦλου τοῦ Θεοῦ Ἰωάννου Πρωτοσπαθαρίου + Ο ΑΓΙΟC ΕΥCΤΑΘΙΟC. C'est une prière donc adressée à saint Eustache dont le rôle d'intercesseur est bien évident.

21. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut* (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, I), Venise, 1962, p. 42, pl. 10 ; *idem*, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Athènes, 1977, pp. 144-145, 166-167, pl. 158, 183 ; S. Pelekanidis, *Καστοριά I. Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Salonique, 1953, pl. 260b.

22. D.V. Ainalov, *The Hellenistic Origin of the Byzantine Art*, N. Jersey, 1960, fig. 118.

23. N. Čubinašvili, *Chandisi. Das Reliefsproblem am Beispiel einer Gruppe Georgischer Stelenreliefs des letzten Viertels des V., VI. und der ersten Hälfte des VII. Jhs* (en russe), Tbilissi, 1972, fig. 63-64.

24. S. Der Nersessian, *op. cit.*, fig. 211, fol. 130v.

25. D. Pallas, *op. cit.*, pl. CII b, fol. 136.

26. J. P. Migne, *P.G.*, 94, Col. 1381-1383.

27. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 227.

28. N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin* (Thèse de doctorat d'état), Paris, 1980, vol. I, pp. 128-129, fig. 37.

29. *Idem*, « Art byzantin du Haut Moyen Age en Cappadoce : l'église n° 3 de Mavrucan », *Journal des Savants*, oct.-déc. 1972, pp. 255-257, fig. 19-20.

30. Voir dans ce volume l'article de Mme Velmans qui a, de son côté, relevé la différence entre le groupe des psautiers et celui des peintures murales.

31. La datation de l'église est très controversée. Dans cette étude, je suis la datation de Mme Thierry : N. Thierry, *Haut Moyen Age...*, *op. cit.*, vol. I, p. 30, pl. 9 a, fig. 5.

32. Idem, « Études cappadociennes. Région de Hasan Dagi », *Cahiers archéologiques*, 24, 1975, p. 187.

33. A.M. [illegible] S.N. Radin, *The Treasure of Mount Athos. Illuminated Manuscripts* II, Athènes, 1975, p. [illegible] fig. [illegible], ta. 52.

34. Ch. Walter, « The London Metaphrastes: Additions 11870 », *Zograf*, 12, 1981, p. 15, fig. 8, ta. 15.

35. *Il Menologio di Basilio II* [cod. Vaticano greco 1613] (Codices e Vaticanis Selecti, 1), Turin, 1907, fol. 53.

36. P. Mijović, *Menologe. Recherches iconographiques* (en serbe), Belgrade, 1973, p. 261, fol. 156.

37. On note à titre d'exemples la scène du Christ piétinant le lion et le serpent à Hagios Stephanos de Cemil (N. Thierry, *Haut Moyen Age*..., *op. cit.*, fig. 6, pl. 5), l'arbre aux serpents entre les cavaliers affrontés et la dispersion des membres des innocents à Mavrucan n° 3 (*idem*, « Église n° 3 de Mavrucan... », *op. cit.*, fig. 8, 21.

38. Des bas-reliefs hittites, des reliefs et des fresques parthes, ainsi que les œuvres de l'orfèvrerie sassanide, représentent la chasse aux cerfs qui se tournent souvent vers leurs poursuivants : L. Delaporte, *Les Hittites*, Paris, 1936, p. 293 ; R. Ghirshman, *Iran. Parthes and Sassanides*, Munich, 1962, fig. [illegible], 262, 267, 252.

39. Voir la carte des régions de Cappadoce dans N. Thierry, *Monuments inédits des régions de Gélveri et Mavrucan. Notions des centres ruraux et monastiques en Cappadoce rupestre*, Paris, 1964, p. 138.

40. J. P. Migne, *op. cit.*, col. 379, 381 ; *Analecta Bollandiana*, 1884, p. [illegible].

41. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 1, Paris, 1936, p. 371, pl. 200.1.

42. D. Pallas, *op. cit.*, p. 338, pl. CIV.

43. G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 2, p. 256, pl. 176, 3.

44. Dans le manuscrit de Londres [illegible] le cerf est [illegible] mais il n'est pas pourvu de [illegible] [illegible] il est nommé dans la colonne de droite du [illegible].

45. N. Thierry, *Monuments inédits*..., *op. cit.*, p. 167, n. 48.

46. Z. Gaster, *Survivals of Greek Zoolatry in Byzantine Manuscripts*, Londres, 1971, p. 44-[illegible] 15[illegible] (Cod. Vatic. Marc. gr. Z 479, fol. 4, [illegible] 14, natant de 976-1025) ; Th. Uspenski, *L'octoèque du Sinaï à Constantinople* (en russe), Sofia, 1907, pl. XIII, 40, fol. 64, XIIIe siècle.

47. E. Panofsky, « Durer's Saint Eustace », *Record of the Art Museum* (Princeton University), IX, 1950, n° 1, p. 58q.

48. J. P. Migne, *op. cit.*, col. 379 ; Analecta Bollandiana *op. cit.*, p. 69.

49. Selon Ch. Walter, *op. cit.*, c'est la croix qui est représentée entre les cornes du cerf dans le ménologe de Londres Add. 11870. Mais d'après la photographie communiquée par *The British Library*, je constate que c'est le buste du Christ qui figure dans la ramure.

50. N. Thierry, « Les enseignements historiques de l'Archéologie cappadocienne », *Travaux et Mémoires*, 8, 1981, p. 516.

51. *Idem*, « Étude stylistique des peintures de Karabas Kilise », *Cahiers archéologiques*, 17, 1967, pp. 161-175.

52. Pour la dignité de protopapathaire, voir : R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines*, II, Berlin, 1967, pp. 99-119 ; H. Glykatzi-Ahrweiler, « Recherches sur l'administration de l'Empire byzantin aux IXe-XIe siècles », *Bulletin de correspondance hellénique*, 84, 1960, pp. 36-37.

53. La figure d'Eustache est pareille à celle du ménologe d'Esphigmenou 14 où il tient également le bouclier ; cet élément, [illegible] de [illegible] [illegible] Chehonte, [illegible] dans l'église de Novo-Georgiye (Ukraine) (G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 1, p. 362, pl. 96, 3).

54. Il ne faut pas oublier que l'artiste préfère imaginer et combiner des éléments différents. A. Coumoussi, *L'église de la Transfiguration de Pyrgi en Lubie. Étude iconographique* (Mémoire de D.E.A.), Paris, 1982, pp. 14-20.

55. J. Koder, *Negroponte*, Vienne, 1973, pp. 166-167 ; A. Ioannou, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας*, Athènes, 1959, p. XVIII.

56. N. Thierry, « Peintures et monuments de Cappadoce du XIIIe siècle », *Les Dossiers Histoire et Archéologie*, 63, mai 1982, pp. 93-94.

57. J. Bury, « The Lombards and Venitiens in Euboe », *Journal of Hellenic Studies*, 7, 1886, pp. 335-340 ; E. Vranopoulos, « Ὁ Ἰκόνης Λικάριος », *Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν*, 7, 1960, pp. 127-133. L'Eubée faisait partie de la Romanie franco-vénitienne de 1205 à 1470.

58. En 1276, une nouvelle crise est attestée entre les Seldjoukes et les Mongols, ces derniers vaincus en 1277 à la campagne de Cesarée. *A History of the Crusades*, III, Madison - Milwaukee - Londres, 1969, pp. [illegible].

59. S. Vryonis, *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Berkeley - Los Angeles - Londres, 1971, pp. 245-246, 256-257, 276.

60. O. Turan, « Les souverains seldjoukides et leurs sujets non musulmans », *Studia Islamica*, I, 1953, pp. 65, 81, 84. La Cappadoce était au VIIIe siècle soumise par les Musulmans, mais non les montagnes dans cette région : *A History of the Crusades*..., III, carte 17.

61. Les [illegible] des villes n'étaient pas les seuls hommes par la crise commerciale de l'empire byzantin [illegible] la seconde moitié du XIIIe siècle. Les paysans [illegible] [illegible] eux terres et serments, ces dernières [illegible] dans les villes. [illegible] la [illegible] de conditions [illegible] S. Vryonis, *op. cit.*, [illegible] p. 246.

62. N. Thierry, « [illegible] », *Travaux et Mémoires*, 5, 1973, pp. [illegible], fig. [illegible].

63. *Idem*, « Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie (Géorgie) », *Bedi Kartlisa*, 37, 1979, p. 134.

64. T. Velmans, « Les peintures de Zenobani... », *op. cit.*, p. 6.

65. N. Thierry, « Notes d'un voyage archéologique... », *op. cit.*, p. 176.

66. Les exemples sont tellement nombreux qu'on se borne à en mentionner seulement deux : la nécropole romane et protobyzantine de Mavrucan (N. Thierry, « L'église n° 3 de Mavrucan... », *op. cit.*, p. 234), et la nécropole romaine d'Arles devenue un cimetière chrétien (F. Benoit, « Les cimetières suburbains d'Arles dans l'Antiquité chrétienne et au Moyen Age », *Studi di Antiquità Christiana*, XI, Rome-Paris, 1935, pp. V, 32.

67. Église datée d'environ de 1300. M. Emmanuel - Gerousi, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἁγίου Δημητρίου στό Μακρυχώρι καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στόν Ὀξύλιθο Εὔβοιας* (thèse de doctorat inédite), Athènes, 1983, pp. 180-192.

68. D. Mouriki, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτῆρα κοντά στό Ἀλεξιώτισσα τῆς Μεσσηνίας*, Athènes, 1978, p. 115, n. 122, pl. 13 ; N. Moutsopoulos et G. Demetrokallis, *Γ' τόμος τῶν Ἐκκλησιῶν τοῦ οἰκισμοῦ*, Salonique, 1981, pp. 58-61, fig. 98.

69. Ch. Walter, « Two notes on the Deisis », *Revue d'études byzantines*, 26, 1968, p. 335. Ce schéma iconogra-

Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Architektur mit Beispielen aus Georgien

von Hubert FAENSEN

Sobald man das Innere einer mittelalterlichen Kirche betritt, wendet sich das Auge dem Licht zu. Die Visualität des Raumerlebnisses hängt wesentlich von ihm ab. Mit der Definition der Länge, Breite, Höhe, der Raumgrenzen, der Beziehungen der Raumteile zueinander und zum Raumganzen erfüllt es – semiotisch betrachtet – seine pragmatische Funktion. Insbesondere hilft es, das Verhalten von Klerus und Gemeinde während des Gottesdienstes zu regulieren. Dabei rückt der Schauplatz der Eucharistie, der Altarraum, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Er wird infolge der Ostung durch Fenster belichtet, die sich zur aufgehenden Sonne öffnen; ihn bescheinen zugleich aber auch zahlreiche Lampen und Kerzen. Tageslicht und Kunstlicht wirken zusammen. Die Zelebranten erhalten – sozusagen aus erster Quelle – das eine und handhaben nach liturgischer Vorschrift das andere. Die Gemeinde der Laien ist nur passiver Empfänger des Lichts. Aus dem Bema strömt es ihr zu und aud den hoch liegenden Fenstern des basilikalen, kreuz- oder saalförmigen Naos senkt es sich auf sie herab.

So bestimmt und erfüllt zunächst die kultische Nutzung des Lichts den Kirchenraum. Dem unmittelbaren Dienst am Sakralen, an den Sakramenten und den Reliquien kommt im Mittelalter ein höherer Wert zu als der artifiziellen Form. Dagobert Frey weist darauf hin, daß liturgische Geräte, Gefäße, Bücher, auch Raumteile, weil sie den Gläubigen die unmittelbare Teilhabe an der « Leiblichkeit des Heiligen », an der Vereinigung mit dem Mysterium ermöglichten, in der transzendenten Bedeutung über die bildnerischen Darstellungen gestellt werden [1]. Das physische Licht der Architektur ist eine Art « Transsubstantation » göttlicher Erleuchtung, dem Sakralen enger verbunden als das Bildlicht der Malerei [2]. Wenn man die pragmatische Funktion ins Auge faßt, muß man allerdings bedenken, daß es sich bei ihr nicht um sachbezogene Zweckmäßigkeit handelt. Der Gottesdienst ist selbst schon mit Symbolik geladen. Die Belichtung aus den Fenstern und die liturgische Handhabung des Kunstlichts beziehen ihren Sinn aus der christlichen Lichtmetaphysik. Das Johannesevangelium, die Apokalypse, die Paulus-Briefe, die alttestamentlichen Propheten-Visionen, die Kirchenväter beschwören den Bund von Gott und Licht. Zudem gingen in das Ritual Verehrungsformen ein, die aus altoreintalischen, hellenistischen und spätrömischen Licht- und Sonnenkulten stammten. In der Festlegung des Sonntags, in der Oktoechos, in den großen Christusfesten – Geburt, Epiphanie, Ostern, Himmelfahrt, Verklärung –, in der Meßliturgie, im abendlichen Offizium, im bischöflichen Zeremoniell, immer wieder wurde die Lichtmetaphysik ins Bewußtsein gehoben. Die Masse der mittelalterlichen « illiterati » dürfte sie ohnedies nicht aus gelehrten Schriften und Gesprächen, sondern aus der Glaubenspraxis verstanden haben. In der Konsequenz des Kirchenbaues mußte die Apsis, um einen Begriff von Konrad Onasch zu gebrauchen, als mystische « Lichthöhle », als Stätte der göttlichen Geburt und der Auferstehung, der Erlösung und des ewigen Paradieses erscheinen und sich vom Raum der irdischen Gemeinde abheben [3]. Das Licht dient schon im kultischen Gebrauch nicht nur der Raumorientierung, sondern auch der Raumstimmung. Es besitzt eine semantische Funktion, die sich von der pragmatischen Funktion unterscheidet, aber auch in sie übergeht.

So wie der Gottesdienst im Kirchenraum Reflex und Sinnbild der « himmlischen Liturgie » sein soll, die Christus als Priester mit den Engeln und Aposteln feiert, so gilt die Belichtung als Emanation und Gleichnis des intelligiblen, göttlichen Urlichts. Schon Eusebios von Cäsarea verweist auf die Verwandtschaft zum Glanz des himmlischen Jerusalems. Die Fenster vermitteln mit dem Tageslicht Zeichen des « sol invictus », als der Christus unter Kaiser Konstantin verehrt wurde [4]. Sie öffnen sich der sonnenhaften Heils-

* Le remercie vivement M. Jean-Pierre Sodini et Mme Catherine Jolivet-Levy qui me encouragée mes recherches et dont les conseils m'ont été très précieux.

Je tiens aussi à exprimer ma profonde reconnaissance à Mme Dina Vaimans pour son intérêt et ses savants conseils qui ont beaucoup aidé à l'amélioration de ce travail.

1. Église à nef unique, privée de couvrement et dont la distribution des tons est en forme de croix. G. Demetrokalis, « Ὁ ἱερὸς ναὸς τῆς Ἁγίας Θέκλας », *Τεχνικὰ Χρονικά*, [illegible] juin 1963, pp. 53-57.

2. M. Chatzidakis, « Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce », *L'art byzantin du XIIIe siècle, symposium de Sopoćani*, Belgrade, 1965, p. 71, n. 19; M. Georgopoulou-Verra, « Τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Εὔβοια », *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, 32, 1977, A'Meletai, pp. 32-37.

3. J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, 105, col. 376-417 (passion du saint); *Ibid.* col. 376-417 *supra* (panégyrique de Niketas le Paphlagonien); *Analecta Bollandiana*, 3, 1884, pp. 66-112 (passion du saint).

4. Mme Thierry a pensé à une origine anatolienne de ce thème. N. Thierry, « Un problème de continuité ou de rupture : la Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1977, pp. 122-126. Voir également : C. Przewoski, « Le culte du cerf en Anatolie », *Syria*, 21, 1940, pp. 62-76. Sur le caractère légendaire de la conversion et les équivalents bouddhiques, voir : H. Delehaye, *La légende de saint Eustache. Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles, 1966, p. 219, 234-237.

5. N. Thierry, « Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie », *Journal des Savants*, avril-juin 1976, p. 87, fig. 5.

6. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924, II, col. 1052, fig. 262.

7. Voir exemples groupés : D. Pallas, « Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σύλαμινα », *Χαριστήριον εἰς Ἀν. Ὀρλάνδον*, vol. III, Athènes, 1966, n. 71 ; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, III, Gütersloh, 1971, fig. 395, 396, 399. Même le motif païen de la tête du taureau se christianise par l'adjonction de la croix : chapiteau en Géorgie de la fin du Ve siècle (P. Mépisašvili et V. Tsintsadze, *L'art de la Géorgie ancienne*, Leipzig, 1978, fig. p. 69).

8. P. L. Shinnie et H. N. Chittick, *Ghazali. A Monastery in the Northern Sudan* (Sudan Antiquities Service. Occasional Papers n° 5), Khartoum, 1961, p. 69, fig. 32 n° 6. C'est G. Godron (« La croix sur la tête d'un animal, Monastère de Ghazali », *Analecta Bollandiana*, 98, 1980, pp. 380-385) qui fait le rapprochement avec la légende de saint Eustache.

9. N. Thierry, « Notes d'un second voyage en Haute-Svanétie (Géorgie) », *Bedi Kartlisa*, 38, 1980, pp. 82-83, fig. 8-9.

10. *a.* Si l'indication dans les colonnes manque, cela signifie que l'état actuel de la scène ne nous permet pas de constater ses détails iconographiques.

b. Les colonnes avec les indications doivent êtres lues deux par deux.

11. N. Thierry, « Mentalité et formulation... », *op. cit.* p. 87, n. 18 ; T. Velmans, « Les peintures de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache », *IVe Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilissi, 1983, p. 6.

12. Vat. gr. 372, fol. 160v. S. Der Nersessian, *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, p. 97, n. 66 et S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à l'illustration intégrale issue du texte*, Paris, 1978 (voir l'illustration du psaume 96). *C'est la Vierge et la licorne qui figurent, sur le fol. 160v (photo communiquée par la Bibliothèque vaticane).*

13. Psautier Chludov : M. V. Šchepkina, *Miniatury Chludovskoi Psaltiri*, Moscou, 1977, fol. 97a ; Psautier Pantocrator 61 : S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, p. 22, fol. 134 ; Psautier Paris gr. 20 : *Ibidem*, p. 35, fol. 5a.

14. Voir dans ce volume l'article de Mme Velmans.

15. N. Thierry, « Mentalité et formulation... », *op. cit.*, p. 87, n. 3, fig. 4.

16. T. Velmans, *op. cit.*, p. 6. Saints-Archanges à Laitkiver.

17. A. Medea, *Gli affreschi delle grotte eremitiche pugliesi*, Rome, 1939, p. 230, fig. 164.

18. *Ibid.*, p. 230, fig. 162.

19. Un certain nombre de ces fondations monastiques et érémitiques ont été fondées par des moines fuyant la Cappadoce pendant la crise iconoclaste et plus tard à cause de premières invasions turques : S. Borsari, *Il Monachesimo Bizantino nella Sicilia e nella Italia meridionale prenormanne*, Naples, 1963, pp. 9-10.

20. La scène a dû être également figurée dans le narthex de Saint-Georges Dassiotis à Naxos (fin du XIIe siècle), comme panneau voûté parmi les scènes du Jugement Dernier : G. Demetrokalis, « ὁ ναὸς τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Δασσοριτοῦ τῆς Τραγέας Νάξου », *Τεχνικὰ Χρονικά*, 217, Août 1962, p. 23, sch. 5. L'allusion à la Vision d'Eustache a échappé à l'auteur. Rien ne subsiste actuellement de la composition mais les inscriptions conservées sont bien révélatrices. On lit : Ο ΠΑΛΚΙ ΚΕ ΕΓΟ (Ὁ Πλαστὸν τί μὲ διώκεις...) et + Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Ἰωάννου Πρωτοσπαθαρίου + Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ. C'est une prière donc adressée à saint Eustache dont le rôle d'intercesseur est bien évident.

21. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut* (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, I), Venise, 1962, p. 42, pl. 10 ; *idem, Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Athènes, 1977, pp. 144-145, 166-167, pl. 158, 183 ; S. Pelekanidis, *Καστοριά I. Βυζαντινοί Τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Salonique, 1953, pl. 260b.

22. D.V. Ainalov, *The Hellenistic Origin of the Byzantine Art*, N. Jersey, 1960, fig. 118.

23. N. Čubinašvili, *Chandisi. Das Reliefsproblem am Beispiel einer Gruppe Georgischer Stelenreliefs des letzten Viertels des V., VI. und der ersten Hälfte des VII. Jhs* (en russe), Tbilissi, 1972, fig. 63-64.

24. S. Der Nersessian, *op. cit.*, fig. 211, fol. 130v.

25. D. Pallas, *op. cit.*, pl. CII b, fol. 136.

26. J. P. Migne, *P.G.*, 94, Col. 1381-1383.

27. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 227.

28. N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin* (Thèse de doctorat d'état), Paris, 1980, vol. I, pp. 128-129, fig. 37.

29. *Idem*, « Art byzantin du Haut Moyen Age en Cappadoce : l'église n° 3 de Mavrucan », *Journal des Savants*, oct.-déc. 1972, pp. 255-257, fig. 19-20.

30. Voir dans ce volume l'article de Mme Velmans qui a, de son côté, relevé la différence entre le groupe des psautiers et celui des peintures murales.

31. La datation de l'église est très controversée. Dans cette étude, je suis la datation de Mme Thierry : N. Thierry, *Haut Moyen Age..., op. cit.*, vol. I, p. 30, pl. 9 a, fig. 5.

32. Idem, « Études cappadociennes. Région de Hasan Dagi », *Cahiers archéologiques*, 24, 1975, p. 187.

33. A.M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis et S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, II, Athènes, 1975, p. 363, fig. 329, fol. 52.

34. Ch. Walter, « The London Metaphrast Additional 11870 », *Zograf*, 12, 1981, p. 15, fig. 8, fol. 151.

35. *Il Menologio di Basilio II* [*cod. Vaticano greco 1613*] (Codices e Vaticanis Selecti, I), Turin, 1907, fol. 53.

36. P. Mijović, *Ménologe. Recherches iconographiques* (en serbe), Belgrade, 1973, p. 261, fol. 156.

37. On note à titre d'exemples la scène du Christ piétinant le lion et le serpent à Hagios Stephanos de Cemil (N. Thierry, *Haut Moyen Age..., op. cit.*, fig. 6, pl. 5), l'arbre aux serpents entre les cavaliers affrontés et la dispersion des membres des innocents à Mavrucan n° 3 (*Idem*, « Église n° 3 de Mavrucan... », *op. cit.*, fig. 8, 21.

38. Des bas-reliefs hittites, des reliefs et des fresques parthes, ainsi que les œuvres de l'orfèvrerie sassanide, représentent la chasse aux cerfs qui se tournent souvent vers leurs poursuivants : L. Delaporte, *Les Hittites*, Paris, 1936, p. 293 ; R. Ghirshman, *Iran. Parthen und Sassaniden*, Munich, 1962, fig. 61, 62, 245, 247, 252.

39. Voir la carte des régions de Cappadoce dans N. Thierry, *Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan, Notions des centres ruraux et monastiques en Cappadoce rupestre*, Paris, 1969, p. 138.

40. J. P. Migne, *op. cit.*, col. 379, 381 ; *Analecta Bollandiana*, 1884, p. 68.

41. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 1, Paris, 1936, p. 371, pl. 200,1.

42. D. Pallas, *op. cit.*, p. 338, pl. CIV.

43. G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 2, p. 256, pl. 176, 3.

44. Dans le psautier de Londres Add. 19352, le cerf est abîmé mais il n'est pas douteux qu'il s'agissait du même type ; c'est pourquoi il est indiqué dans la colonne du tableau qui convient.

45. N. Thierry, *Monuments inédits..., op. cit.*, p. 167, n. 48.

46. Z. Kádár, *Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts*, Budapest, 1978, pl. 141.1, 146.2, 153.3 (Cod. Venet. Marc. gr. Z. 479, fol. 4, 11, 19, datant de 976-1025) ; Th. Uspenskij, *L'octateuque du Sérail à Constantinople* (en russe), Sofia, 1907, pl. XIII. 40, fol. 64, XIIIe siècle.

47. E. Panofsky, « Durer's Saint Eustace », *Record of the Art Museum* (Princeton University), IX, 1950, n° 1, p. 5sq.

48. J. P. Migne, *op. cit.*, col. 379 ; Analecta Bollandiana *op. cit.*, p. 69.

49. Selon Ch. Walter, *op. cit.*, c'est la croix qui est représentée entre les cornes du cerf dans le ménologe de Londres Add. 11870. Mais d'après la photographie communiquée par *The British Library*, je constate que c'est le buste du Christ qui figure dans la ramure.

50. N. Thierry, « Les enseignements historiques de l'Archéologie cappadocienne », *Travaux et Mémoires*, 8, 1981, p. 516.

51. *Idem*, « Étude stylistique des peintures de Karabas Kilise », *Cahiers archéologiques*, 17, 1967, pp. 161-175.

52. Pour la dignité de prostospathaire, voir : R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines*, II, Berlin, 1967, pp. 99-119 ; H. Glykatzi-Ahrweiler, « Recherches sur l'administration de l'Empire byzantin aux IXe-XIe siècles », *Bulletin de correspondance hellénique*, 84, 1960, pp. 36-37.

53. La figure d'Eustache est pareille à celle du ménologe d'Esphigmenou 14 où il tient également le bouclier ; cet élément, toujours présent dans les enluminures (jeté par terre d'habitude), apparaît une seule fois en Cappadoce dans l'église de Saint-Georges d'Ortaköy (G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 1, p. 242, pl. 193, 3).

54. Il ne faut pas oublier que l'artiste préfère innover et combiner des éléments différents. A. Coumoussi, *L'église de la Transfiguration de Pyrgi en Eubée. Étude iconographique* (Mémoire de D.E.A.), Paris, 1982, pp. 14-20.

55. J. Koder, *Negroponte*, Vienne, 1973, pp. 166-167 ; A. Ioannou, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Εὔβοιας*, Athènes, 1959, p. XVIII.

56. N. Thierry, « Peintures et monuments de Cappadoce du XIIIe siècle », *Les Dossiers Histoire et Archéologie*, 63, mai 1982, pp. 93-94.

57. J. Bury, « The Lombards and Venitiens in Euboe », *Journal of Hellenic Studies*, 7, 1886, pp. 335-340 ; E. Vranopoulos, « Ὁ ἱππότης Λικάριος », *Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν*, 7, 1960, pp. 127-133. L'Eubée faisait partie de la Romanie franco-vénitienne de 1205 à 1470.

58. En 1276, une nouvelle crise est attestée entre les Seldjoukes et les Mongols, ces derniers vaincus en 1277 à la campagne de Césarée. (*A History of the Crusades*, II, Madison - Milwaukee - Londres, 1969, pp. 727-728).

59. S. Vryonis, *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Berkeley - Los Angeles - Londres, 1971, pp. 245-248, 256-257, 276.

60. O. Turan, « Les souverains seldjoukides et leurs sujets non musulmans », *Studia Islamica*, 1, 1953, pp. 65, 91, 98. La Cappadoce était au XIIIe siècle contrôlée par les Mongols, mais non pas incorporée dans leur empire : *A History of the Crusades...*, III, carte 17.

61. Les habitants des villes n'étaient pas les seuls frappés par la crise économique de l'empire seldjoukide pendant la seconde moitié du XIIIe siècle. Les paysans surtaxés abandonnaient leurs terres et partaient, eux aussi, vers des régions plus sûres, à la recherche de conditions meilleures (S. Vryonis, *op. cit.*, surtout p. 246).

62. N. Thierry, « Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gülli Dere », *Cahiers archéologiques*, 15, 1965, pp. 125-126, fig. 18-19.

63. *Idem.*, « Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie (Géorgie) », *Bedi Kartlisa*, 37, 1979, p. 150.

64. T. Velmans, « Les peintures de Zenobani... », *op. cit.*, p. 6.

65. N. Thierry, « Notes d'un voyage archéologique... », *op. cit.*, p. 176.

66. Les exemples sont tellement nombreux qu'on se borne à en mentionner seulement deux : la nécropole romaine et protobyzantine de Mavrucan (N. Thierry, « L'église n° 3 de Mavrucan... », *op. cit.*, p. 234), et la nécropole romaine d'Arles devenue un cimetière chrétien (F. Benoît, « Les cimetières suburbains d'Arles dans l'Antiquité chrétienne et au Moyen Age », *Studi di Antiquita Christiana*, XI, Rome-Paris, 1935, pp. V, 32.

67. Église datée d'environ de 1300. M. Emmanuel - Gerousi, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἁγίου Δημητρίου στό Μακρυχώρι καί τῆς Κοιμησης τῆς Θεοτόκου στόν Ὀξύλιθο Εὔβοιας* (thèse de doctorat inédite), Athènes, 1983, pp. 180-192.

68. D. Mouriki, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτῆρα κοντά στό Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Athènes, 1978, p. 15, n. 22, pl. 13 ; N. Moutsopoulos et G. Demetrokallis, *Γεράκι, οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*, Salonique, 1981, pp. 58-61, fig. 98.

69. Ch. Walter, « Two notes on the Deisis », *Revue d'études byzantines*, 26, 1968, p. 335. Ce schéma iconogra-

plusieurs a été considéré comme le dernier terme de l'évolution d'un sujet iconographique : A. Χυγκοπούλος, « Une icône byzantine à Thessalonique », *Cahiers archéologiques*, 3, 1948, pp. 123-124.

70. T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », *Cahiers archéologiques*, 29, 1980/81, p. 58 ; N. Thierry, « A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce) », *Zograf*, 5, 1974, pp. 17-18.

71. Les archanges intercesseurs flanquant le Christ, apparaissent déjà au IXe siècle (Saint-Clément de Rome, San Vincenzo de Galliano) : C. Lamy-Lassale, « Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne », *Synthronon*, Paris, 1968, pp. 190, 193.

72. Bien que le Jugement Dernier n'appartienne pas à la même couche que la Vision d'Eustache (il semble dater des environs du milieu du XIVe siècle), il doit reprendre l'iconographie originale de la voûte, comme c'est également le cas dans le mur sud du bras ouest de la croix. Là, on avait refait les peintures, tout en conservant le schéma original comme on le voit encore sur le mur sud du *béma*. La première couche du *béma* montre une zone médiane étroite comportant des bustes des saintes en médaillons. Et la couche du XIVe siècle dans le bras ouest de la croix montre également une zone étroite avec des « icônes » carrées comportant des bustes des saints.

73. A. Χυγκοπούλος, « Ἀρχιστράτηλος Μιχαὴλ ὁ Φόλας », *Πρακτικὰ Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1932, pét. III, vol. A, p. 18.

74. A. Coumoussi, *op. cit.*, pp. 60-65. Michel figure seul dans la plupart des cas, mais il y en a d'autres où Gabriel lui fait face.

75. P. Cavinet, « Le « Michaelion » de Huarte (Ve siècle) et le culte syrien des anges », *Byzantion*, 50, 1980, pp. 85-117. Sur les anges psychopompes, voir également : F. Cabrol et H. Leclercq, *op. cit.*, 12, 1924, col. 2126-2133 ; Ch. Walter, « Death in Byzantine Iconography », *Eastern Churches Review*, III2, 1976, p. 115 ; O Meinardus, « Der Erzengel Michael als Psychopompos », *Oriens Christianus*, 62, 1978, pp. 166-168. A noter qu'aux Santi Eremiti de Palagianello, un archange revêtu du costume impérial, comme à Sainte-Thècle, est figuré à côté de saint-Eustache : A. Medea, *op. cit.*, p. 230.

La collection Douine

par Micheline BUIS

Fig. 1. Intérieur de la villa « Cypris » d'après E. Arnaud.

La collection d'antiquités, réunie au début du siècle par la famille Douine[1], dont nous publions[2] aujourd'hui la partie carolingienne[3], est conservée dans les jardins et la villa de la propriété « Cypris »[4] au Cap Martin[5] (Alpes-Maritimes). Deux dalles de chancel sont réemployées de chaque côté du portail de la villa[6]. L'obligeance du propriétaire[7] nous a permis de découvrir à l'intérieur un certain nombre d'autres sculptures carolingiennes ; ces fragments sont souvent associés[8] à des copies modernes[9] et même intégrés à un cadre, semble-t-il, recomposé à leur intention (fig. 1)[10]. Nous n'avons étudié que ceux dont l'authenticité nous parais-

während des Gottesdienstes zu regulieren. Dabei rückt der Schauplatz der Eucharistie, der Altarraum, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Er wird infolge der Ostung durch Fenster belichtet, die sich zur aufgehenden Sonne öffnen; ihn bescheinen zugleich aber auch zahlreiche Lampen und Kerzen. Tageslicht und Kunstlicht wirken zusammen. Die Zelebranten erhalten – sozusagen aus erster Quelle – das eine und handhaben nach liturgischer Vorschrift das andere. Die Gemeinde der Laien ist nur passiver Empfänger des Lichts. Aus dem Bema strömt es ihr zu und aud den hoch liegenden Fenstern des basilikalen, kreuz- oder saalförmigen Naos senkt es sich auf sie herab.

So bestimmt und erfüllt zunächst die kultische Nutzung des Lichts den Kirchenraum. Dem unmittelbaren Dienst am Sakralen, an den Sakramenten und den Reliquien kommt im Mittelalter ein höherer Wert zu als der artifiziellen Form. Dagobert Frey weist darauf hin, daß liturgische Geräte, Gefäße, Bücher, auch Raumteile, weil sie den Gläubigen die unmittelbare Teilhabe an der « Leiblichkeit des Heiligen », an der Vereinigung mit dem Mysterium ermöglichten, in der transzendenten Bedeutung über die bildnerischen Darstellungen gestellt werden [1]. Das physische Licht der Architektur ist eine Art « Transsubstantation » göttlicher Erleuchtung, dem Sakralen enger verbunden als das Bildlicht der Malerei [2]. Wenn man die pragmatische Funktion ins Auge faßt, muß man allerdings bedenken, daß es sich bei ihr nicht um sachbezogene Zweckmäßigkeit handelt. Der Gottesdienst

Sonnenkulten stammten. In der Festlegung des Sonntags, in der Oktoechos, in den großen Christusfesten – Geburt, Epiphanie, Ostern, Himmelfahrt, Verklärung –, in der Meßliturgie, im abendlichen Offizium, im bischöflichen Zeremoniell, immer wieder wurde die Lichtmetaphysik ins Bewußtsein gehoben. Die Masse der mittelalterlichen « illiterati » dürfte sie ohnedies nicht aus gelehrten Schriften und Gesprächen, sondern aus der Glaubenspraxis verstanden haben. In der Konsequenz des Kirchenbaues mußte die Apsis, um einen Begriff von Konrad Onasch zu gebrauchen, als mystische « Lichthöhle », als Stätte der göttlichen Geburt und der Auferstehung, der Erlösung und des ewigen Paradieses erscheinen und sich vom Raum der irdischen Gemeinde abheben [3]. Das Licht dient schon im kultischen Gebrauch nicht nur der Raumorientierung, sondern auch der Raumstimmung. Es besitzt eine semantische Funktion, die sich von der pragmatischen Funktion unterscheidet, aber auch in sie übergeht.

So wie der Gottesdienst im Kirchenraum Reflex und Sinnbild der « himmlischen Liturgie » sein soll, die Christus als Priester mit den Engeln und Aposteln feiert, so gilt die Belichtung als Emanation und Gleichnis des intelligiblen, göttlichen Urlichts. Schon Eusebios von Cäsarea verweist auf die Verwandtschaft zum Glanz des himmlischen Jerusalems. Die Fenster vermitteln mit dem Tageslicht Zeichen des « sol invictus », als der Christus unter Kaiser Konstantin verehrt wurde [4]. Sie öffnen sich der sonnenhaften Heils-

Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Architektur mit Beispielen aus Georgien

von Hubert FAENSEN

Sobald man das Innere einer mittelalterlichen Kirche betritt, wendet sich das Auge dem Licht zu. Die Visualität des Raumerlebnisses hängt wesentlich von ihm ab. Mit der Definition der Länge, Breite, Höhe, der Raumgrenzen, der Beziehungen der Raumteile zueinander und zum Raumganzen erfüllt es – semiotisch betrachtet – seine pragmatische Funktion. Insbesondere hilft es, das Verhalten von Klerus und Gemeinde während des Gottesdienstes zu regulieren. Dabei rückt der Schauplatz der Eucharistie, der Altarraum, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Er wird infolge der Ostung durch Fenster belichtet, die sich zur aufgehenden Sonne öffnen; ihn bescheinen zugleich aber auch zahlreiche Lampen und Kerzen. Tageslicht und Kunstlicht wirken zusammen. Die Zelebranten erhalten – sozusagen aus erster Quelle – das eine und handhaben nach liturgischer Vorschrift das andere. Die Gemeinde der Laien ist nur passiver Empfänger des Lichts. Aus dem Bema strömt es ihr zu und aud den hoch liegenden Fenstern des basilikalen, kreuz- oder saalförmigen Naos senkt es sich auf sie herab.

So bestimmt und erfüllt zunächst die kultische Nutzung des Lichts den Kirchenraum. Dem unmittelbaren Dienst am Sakralen, an den Sakramenten und den Reliquien kommt im Mittelalter ein höherer Wert zu als der artifiziellen Form. Dagobert Frey weist darauf hin, daß liturgische Geräte, Gefäße, Bücher, auch Raumteile, weil sie den Gläubigen die unmittelbare Teilhabe an der « Leiblichkeit des Heiligen », an der Vereinigung mit dem Mysterium ermöglichten, in der transzendenten Bedeutung über die bildnerischen Darstellungen gestellt werden [1]. Das physische Licht der Architektur ist eine Art « Transsubstantation » göttlicher Erleuchtung, dem Sakralen enger verbunden als das Bildlicht der Malerei [2]. Wenn man die pragmatische Funktion ins Auge faßt, muß man allerdings bedenken, daß es sich bei ihr nicht um sachbezogene Zweckmäßigkeit handelt. Der Gottesdienst ist selbst schon mit Symbolik geladen. Die Belichtung aus den Fenstern und die liturgische Handhabung des Kunstlichts beziehen ihren Sinn aus der christlichen Lichtmetaphysik. Das Johannesevangelium, die Apokalypse, die Paulus-Briefe, die alttestamentlichen Propheten-Visionen, die Kirchenväter beschwören den Bund von Gott und Licht. Zudem gingen in das Ritual Verehrungsformen ein, die aus altoreintalischen, hellenistischen und spätrömischen Licht- und Sonnenkulten stammten. In der Festlegung des Sonntags, in der Oktoechos, in den großen Christusfesten – Geburt, Epiphanie, Ostern, Himmelfahrt, Verklärung –, in der Meßliturgie, im abendlichen Offizium, im bischöflichen Zeremoniell, immer wieder wurde die Lichtmetaphysik ins Bewußtsein gehoben. Die Masse der mittelalterlichen « illiterati » dürfte sie ohnedies nicht aus gelehrten Schriften und Gesprächen, sondern aus der Glaubenspraxis verstanden haben. In der Konsequenz des Kirchenbaues mußte die Apsis, um einen Begriff von Konrad Onasch zu gebrauchen, als mystische « Lichthöhle », als Stätte der göttlichen Geburt und der Auferstehung, der Erlösung und des ewigen Paradieses erscheinen und sich vom Raum der irdischen Gemeinde abheben [3]. Das Licht dient schon im kultischen Gebrauch nicht nur der Raumorientierung, sondern auch der Raumstimmung. Es besitzt eine semantische Funktion, die sich von der pragmatischen Funktion unterscheidet, aber auch in sie übergeht.

So wie der Gottesdienst im Kirchenraum Reflex und Sinnbild der « himmlischen Liturgie » sein soll, die Christus als Priester mit den Engeln und Aposteln feiert, so gilt die Belichtung als Emanation und Gleichnis des intelligiblen, göttlichen Urlichts. Schon Eusebios von Cäsarea verweist auf die Verwandtschaft zum Glanz des himmlischen Jerusalems. Die Fenster vermitteln mit dem Tageslicht Zeichen des « sol invictus », als der Christus unter Kaiser Konstantin verehrt wurde [4]. Sie öffnen sich der sonnenhaften Heils-

Botschaft und halten den finsteren Irrglauben fern. Auch die bildlichen Darstellungen gewinnen in Verbindung mit dem Licht höheren Wert. Anleuchtungsart und Beleuchtung bestimmen ihren transzendenten «Realitätscharakter». Man kann dieses Symbolverständnis mit dem Corpus Areopagiticum in Zusammenhang bringen. Nach dem Prinzip «unähnlicher Ähnlichkeit» verweist jede Visualität auf heilige Urbilder [5].

Im Okzident entwickelte sich ein anderes Bildverständnis als in Byzanz. Die «Libri Carolini» fordern von den Bildern, der Erinnerung an biblisches Geschehen, der Belehrung der «Illiterati», dem Raumschmuck zu dienen. Der neuplatonische Analogieanspruch wurde auch später nur zaghaft herangezogen und eigentlich erst von Abt Suger beim Bau der Kathedrale von St. Denis (ab 1137) theoretisch zugrunde gelegt. Dem radikalen, lateinischen Reformmönchtum erschien das Bildwerk überhaupt als Blendwerk, dem entsagt werden sollte wie aller Pracht der Welt, während das koinobitische, orthodoxe Mönchtum im und nach dem Bilderstreit immer neue Begründungen für die «heilige Pflicht» symbolischer Abbildung aufbrachte [6].

Die Symbolik des Gottesdienstes begünstigte die Übernahme und Erfindung solcher Bau-, Licht- und Bildmotive, deren Bedeutung über die eigentliche Kulthandlung hinausführte. Besonders die mit Kreis, Quadrat und Oktogon, mit Kuppel, Tambour und Vierung verbundene kosmische Semantik spielte eine Rolle [7]. Wo sie zum Ausbau gelangte, sorgten ihre Lichteffekte für Raumstimmung. Das gilt vorrangig für den aus dem Grab- und Palastbau übernommenen Kuppelraum. Er ist nicht immer liturgische Zweckform, aber stets Bedeutungsträger. Als «reinster», höchster, hellster und zentraler Raumteil verweist er vertikal über das Himmelsgewölbe auf die göttliche Vollkommenheit und den Herrscherkult. Und er kommuniziert mit der apsidialen Halbkuppel des Altarraums, dem kultischen Zentrum, das in der Kuppelkirche den anderen, horizontalen Richtungsakzent setzt. In diesen beiden Teilen erscheinen die religiös bedeutsamsten Lehrinhalte : der endzeitliche Christus und – als Sinnbild der Inkarnation und Fürbitte – die Gottesmutter. Pragmatische und semantische Funktion unterscheiden, aber durchdringen sich auch.

Trotzdem folgt die Raumstimmung ihrem eigenen Gesetz. Wie sich mit dem Auge das Seelenleben weitet, wie das Schweifen des Blickes nach Osten, nach oben, nach links und rechts durch die mythischen Vorstellungen von Gut und Böse begleitet und gelenkt wird, wie die Dämmerung fasziniert, wie die Dunkelheit die Gegenstände verhüllt und den Betrachter zur Selbstversenkung, zur Meditation und Gedankenassoziation veranlaßt, alles das läßt sich nicht auf die Notwendigkeit der Raumorientierung und Raumdefinition reduzieren. Gefühlswirkung wird weniger durch klare und deutliche Übersicht als durch Kontrastverhältnisse erreicht. Dabei ging es zunächst um die Abgrenzung von der profanen Welt. Wenn sich das göttliche Geheimnis auftun sollte, mußten die heiligen Gaben und Gegenstände und die Gläubigen vor jeder unwürdigen Berührung und weltlichen Ablenkung geschützt werden. In diesem Sinn errichtete man massive Mauern mit engen Öffnungen und einer Schranke zwischen Altar- und Gemeinderaum. Und in diesem Sinn erzeugte man eine eigene, mystische Lichtqualität. Vermittels der Transennen und der transparenten Verschlüsse erfüllte den Raum im Mittelalter ein getöntes, richtungsloses, diffuses Licht. Es erreichte nicht die Stärke des Tageslichts, schwoll aber mit diesem an und ab, ohne klare Strahlenbündel, Schlagschatten und Körperschatten zu werfen. Wolfgang Schöne bezeichnet es im Unterschied zum «Beleuchtungslicht» der freien Natur und im Sinn der Emanation göttlicher Energien als «Eigenlicht» und «Sendelicht» [8]. Der Schein der Ampeln und Kerzen, mit dem es sich vereinte, hat die gleiche Bedeutung. Optische Kontraste bestimmen nicht nur das Verhältnis von Sakral- und Profanraum, sie charakterisieren und hierarchisieren auch den Sakralraum selbst. Das Licht der Apsis, das aus Fenstern in der unteren Wandzone, einfällt, unterscheidet sich von dem des Schiffs oder Kuppelraums, das von oben auf die Gemeinde herabkommt. Horizontal entfalten sich optische Differenzen zwischen Altar-, Gemeinde- und Vorraum, zwischen Zentrum und Peripherie, vertikal zwischen oberer, «himmlischer», und unterer, «irdischer», Zone.

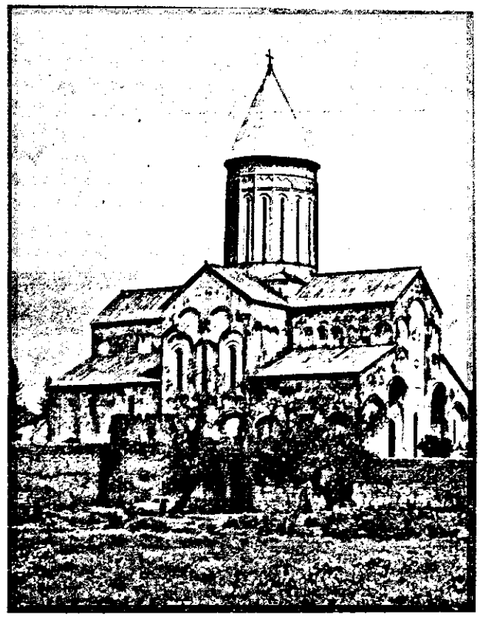
Zwar läßt sich die ursprüngliche Formensprache des Kirchenraums nicht vollständig rekonstruieren. Oberbau, Fensterformen, Transennen, Verschlußmaterialien wurden später zumeist so verändert, daß schon objektiv – ganz abgesehen von der subjektiven historischen Distanz und dem damit verbundenen Erfahrungsverlust – heute das mittelalterliche Raumerlebnis nicht nachvollzogen werden kann. Aber man vermag doch zu sehen, welche Raumteile, Körper und Flächen die Erbauer mehr ins Helle und welche sie mehr ins Dunkle legten, ob additive und lineare oder divisive und malerische Stiltendenzen dominierten, wie die pragmatische und wie die

semantische Funktion zur Geltung gelangten. Dabei kommen die sozialen Auftraggeber und Wirkungsabsichten zum Ausdruck : Den kleinen, longitudinalen oder kreuzförmigen Saalkirchen der einfachen Pfarr- oder Klostergemeinden, die primär ein Gehäuse für die kultische Praxis benötigen, stehen die unterschiedlichen, monumentalen Typen feudaler Imponierbauten gegenüber. Sie repräsentieren die Herrscher und die geistlichen und weltlichen Feudalherren als «irdische Stellvertreter Christi» und veranschaulichen die Ideologie der Macht und der Würde. Dabei widerspiegelt die Differenzierung der Raum- und Lichtverhältnisse die soziale Klassifizierung : Klerus im lichten Osten, Laien im dunkleren Westen, herrschende Kreise auf der Empore oder im Zentrum unter gutem Licht, Kirchenvolk in dämmrigen unteren oder peripheren Raumteilen.

Lassen Sie mich diese theoretischen Aussagen an einigen Beispielen der georgischen Kirchenbaukunst erläutern, die aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammen. Das war die Zeit des erfolgreichen Kampfes unter der Zentralgewalt der Bagratiden um die Vereinigung des Landes, der großartigen Entfaltung nationaler Kunst und Literatur, aber auch des fruchtbaren Kulturaustauschs mit Byzanz. Die Beziehungen zu diesem erscheinen freilich zwiespältig : Einerseits hütete man sich vor Übergriffen des unter der Makedonen-Dynastie neu erstarkten Nachbarn, andererseits bildete die Gemeinsamkeit des orthodoxen Glaubens Schutz gegen den Ansturm der Mohammedaner, der die Eigenständigkeit zu gefährden drohte.

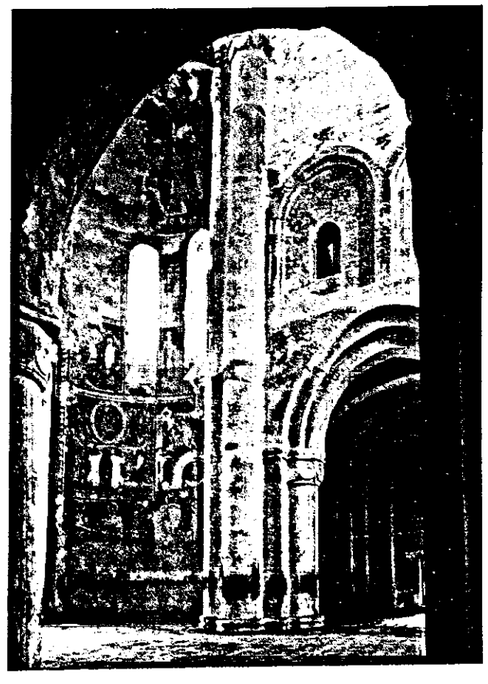
Der dominierende Bautyp, in dem sich die herrschenden, feudalen Kreise Georgiens repräsentierten, war die Kuppelkirche mit steilem Tambour, Tonnenkreuz und gestreckter Längsachse (fig. 1). Im Grundriß finden sich Ähnlichkeiten sowohl zur basilikalen, höfischen Variante der Kreuskuppelkirche in Konstantinopel als auch zum Trikonchos des athonitischen Katholikons, ohne daß man eine Einflußnahme von der einen oder anderen Seite belegen könnte. Wie Wachtang Beridse nachweist, erfolgte eine ganz eigene, nationale Ausformung. Schon der Maßstab vergrößerte sich. Die Proportionen neigen zur Vertikalität. Als Spezifikum gilt der vielfenstrige, hohe Kuppeltambour, um den sich der gesamte Innenraum versammelt und zu dem sich der Außenbau kreuzförmig und klar differenziert emporstaffelt. Die Lichtsymbolik erfährt durch ihn eine besondere Ausdeutung [9].

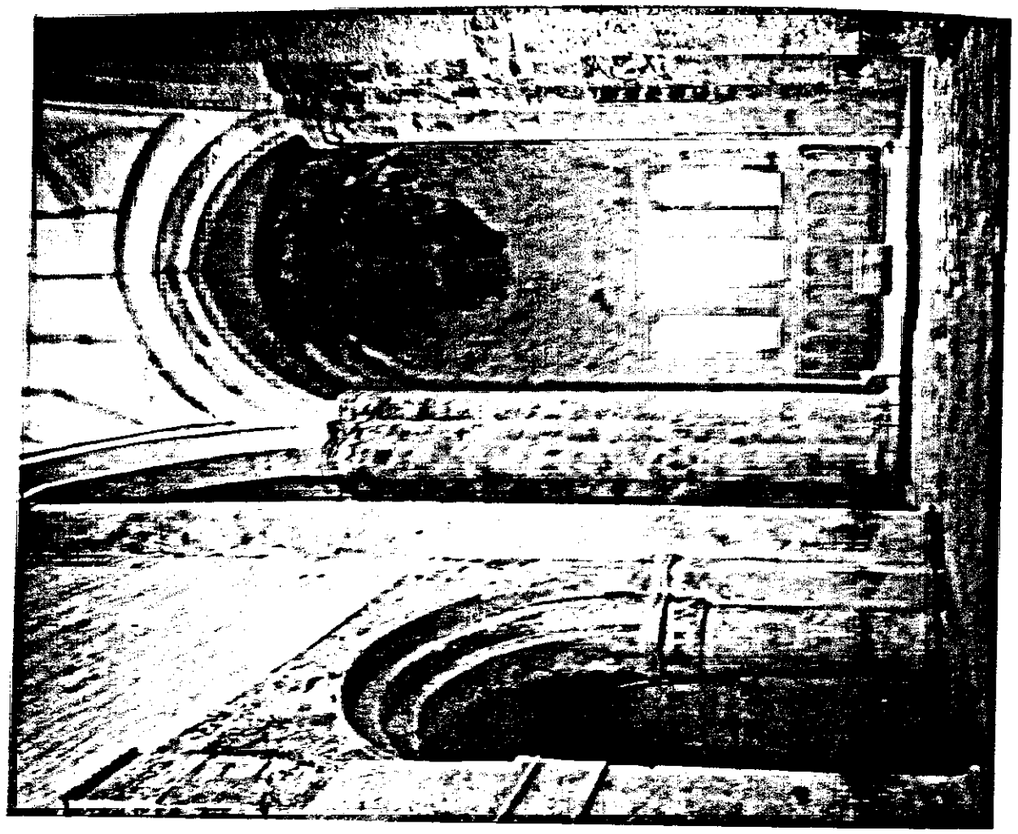
Die Höhe der Georgs-Kathedrale in Alawerdi (erstes Viertel des 11. Jahrhunderts) beträgt bis



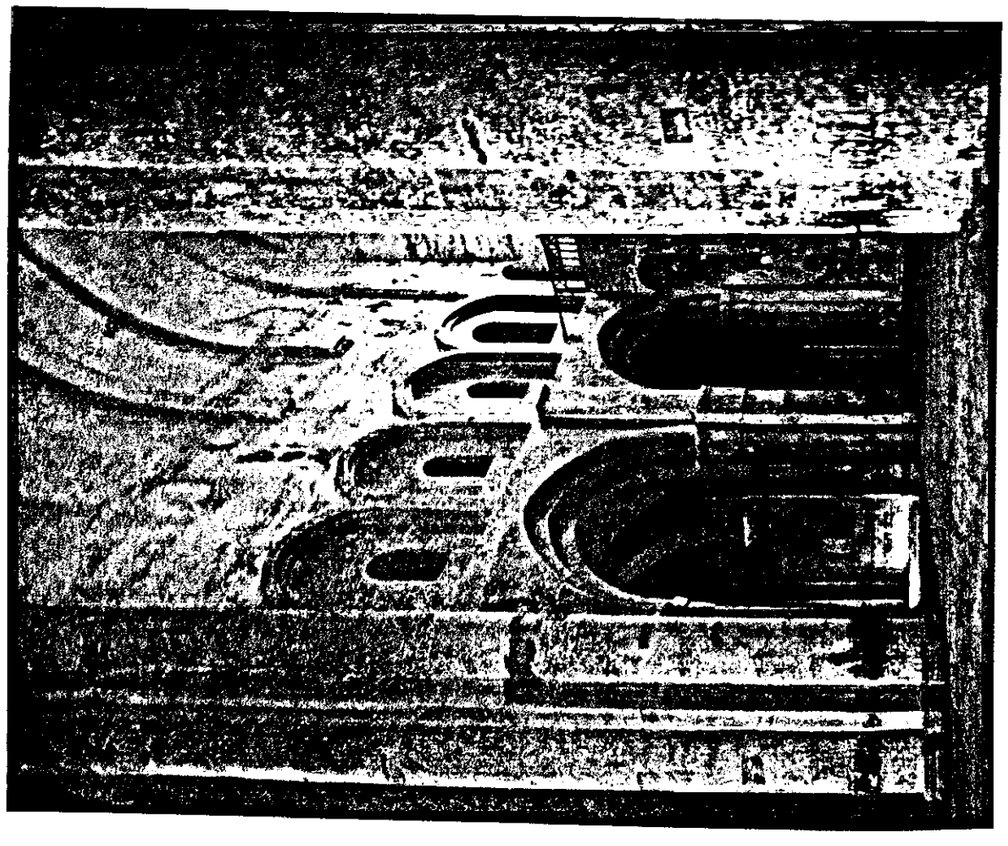
1. Alawerdi, Kathedrale des heiligen Georg, erstes Viertel des 11. Jahrhunderts, Blick von Südosten, Buchabbildung 85.

2. Alawerdi, Georgs-Kathedrale, Innenraum, südliche Altarpartie, Buchabbildung 89.





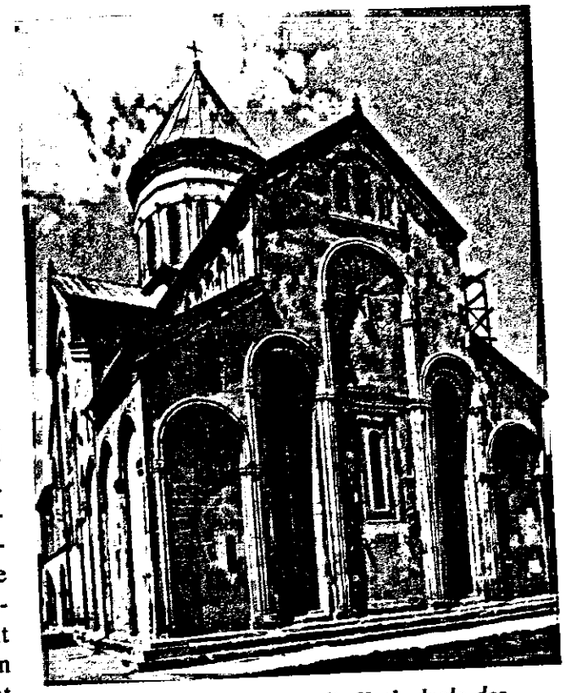
4. Alaverdi, Georgs-Kathedrale, Kuppelraum und Hauptapsis, Buchabbildung 86.



3. Alaverdi, Georgs-Kathedrale, Innenraum, Blick nach Südwesten, Buchabbildung 88.

zur Spitze der Kegeldachs 50 m (fig. 2). Beridse charakterisiert ihren Innenraum als den beeindrukkendsten der ganzen georgische Architektur [10]. Die Kuppelvierung und die Kreuzarme, die auch im Norden und Süden mit Konchen abschließen, sind deutlich artikuliert. Um den Westarm führt eine Empore, die sich an den Seiten hinter einer Wand befindet und nur durch Bogenfenster öffnet. Emporen liegen auch über Vorräumen der Pastophorien (fig. 3). Aus dem – im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erneuerten – Kuppeltambour, aus der breiten Apsis und aus den schmalen Öffnungen in der oberen Zone der Westseite und des Transepts strömt das Licht ein und durchflutet hell und einheitlich das gewaltige, kreuzförmige Zentrum. Schon Georg Tschubinaschwili hat auf die simultane Wahrnehmung des Zentralraums hingewiesen [11]. Die Kuppel schwebt nicht als goldene Halbkugel am Himmel, wie Prokopius zur Hagia Sophia schreibt, sie senkt sich auch nicht grabartig und schwer herab wie in manchen orientalischen Kreuzkuppelkirchen. Sie thront stabil auf dem vielfenstrigen Unterbau, dessen Licht Ruhe, Ausgeglichenheit, Ordnung und Klarheit vermittelt. Er dehnt den Raum nach oben aus und zieht den Blick empor (fig. 4).

Die Sichtbarkeit der tektonischen Grenzen, die für alle Entwicklungsperioden georgischer Baukunst typisch ist, wird nicht aufgehoben, sondern akzentuiert. Ein kräftiges Pfeilergerüst rahmt die mittleren Raumteile und sondert zusammen mit dichten Wandstücken die Seiten – und Eckräume ab. Interessant ist, daß die Gurtbögen des Tonnengewölbes im verlängerten Westarm sich nicht in vertikalen Gliedern fortsetzen, vielmehr in Konsolen enden. Man verzichtete auf den in romanischen Kirchen anzutreffenden Rhythmus isolierter Kompartimente. Aber es entstand auch nicht der Raumillusionismus frühbyzantinischer Basiliken und Zentralbauten, bei denen das Licht – in Korrelation zu den « Arkadengittern » der Füllwände – das Raumzentrum ins Unendlichte und Metaphysische auszudehnen scheint und die tektonischen Verhältnisse des Tragens und Lastens kunstvoll verschleiert. Ebenso wenig kam der mystische, spiritualisierte Eindruck mittelbyzantinischer Kreuzkuppelkirchen auf, die sich durch hierarchische Abstufung, räumliche Zergliederung, verfließende Formgrenzen und Ambivalenz des Licht-Schatten-Spiels auszeichnen. In Georgien rücken Wände, Stützen, Gewölbe dem Betrachter weder auf den Leib, noch hüllen sie sich in geheimnisvolles Dunkel, noch entfernen sie sich atektonisch ins Übersinnliche. Die massive Abgrenzung und Abgeschlossenheit nach außen ist spürbar, jedoch auch die Monumentalität, Höhe, Weite und Einheitlichkeit des Hallenraums. Wenngleich die mittelalterlichen Fensterverschlüsse eine andere Lichtqualität bewirkten, so läßt sich doch heute noch feststellen : Raumorientierung und Raumstimmung befinden sich in Georgien im Einklang. Die Aufklärung der Raumteile gehört zur Pragmatik und Semantik.



5. Mzcheta, Sweti-Zchoweli, Kathedrale des Katholikos, 1010-1029, Ostfassade, Buchabbildung 91.

Die georgischen Kuppelkirchen sind, wie allgemein üblich, nach Osten ausgerichtet. Die der aufgehenden Sonne zugewandte Fassade des Altarraums erfährt eine besondere künstlerische Gestaltung. Das dominierende Motiv sorgt für eine Vielfalt optischer Effekte. Wie die Kathedrale Sweti Zchoweli (des lebenspendenden Baums, 1010-1029) in Mzcheta zeigt (fig. 5), besteht es aus zwei tiefen Nischen zwischen den drei Apsiden, aus einer in fünf Bögen zur Mitte ansteigenden Blendarkatur und aus ornamentalen Steinmetzarbeiten. Der Harmonie im Innenraum korrespondiert eine regelmäßig und deutlich geaderte Außenhaut, die im Wechsel des Naturlichts allerdings eine malerische Dynamik entfaltet. Das Relief der sich auffächernden Blüte an der Ostseite erinnert stark an eine gotische Rosette. Zwar kommt in Sweti Zchoweli der Westfassade in der Ausstattung der gleiche Rang zu wie der Ostseite. Häufiger aber wird

botschaft und halten den finsteren Irrglauben fern. Auch die bildlichen Darstellungen gewinnen in Verbindung mit dem Licht höheren Wert. Anbringungsort und Belichtung bestimmen ihren transzendenten « Realitätscharakter ». Man kann dieses Symbolverständnis mit dem Corpus Areopagiticum in Zusammenhang bringen. Nach dem Prinzip « unähnlicher Ähnlichkeit » verweist jede Visualität auf heilige Urbilder [5].

Im Okzident entwickelte sich ein anderes Bildverständnis als in Byzanz. Die « Libri Carolini » forderten von den Bildern, der Erinnerung an biblisches Geschehen, der Belehrung der « illiterati », dem Raumschmuck zu dienen. Der neuplatonische Analogieanspruch wurde auch später nur zaghaft herangezogen und eigentlich erst von Abt Suger beim Bau der Kathedrale von St. Denis (ab 1137) theoretisch zugrunde gelegt. Dem radikalen, lateinischen Reformmönchtum erschien das Bildwerk überhaupt als Blendwerk, dem entsagt werden sollte wie aller Pracht der Welt, während das koinobitische, orthodoxe Mönchtum im und nach dem Bilderstreit immer neue Begründungen für die « heilige Pflicht » symbolischer Abbildung aufbrachte [6].

Die Symbolik des Gottesdienstes begünstigte die Übernahme und Erfindung solcher Bau-, Licht- und Bildmotive, deren Bedeutung über die eigentliche Kulthandlung hinausführte. Besonders die mit Kreis, Quadrat und Oktogon, mit Kuppel, Tambour und Vierung verbundene kosmische Semantik spielte eine Rolle [7]. Wo sie zum Ausbau gelangte, sorgten ihre Lichteffekte für Raumstimmung. Das gilt vorrangig für den aus dem Grab- und Palastbau übernommenen Kuppelraum. Er ist nicht immer liturgische Zweckform, aber stets Bedeutungsträger. Als « reinster », höchster, hellster und zentraler Raumteil verweist er vertikal über das Himmelsgewölbe auf die göttliche Vollkommenheit und den Herrscherkult. Und er kommuniziert mit der apsidialen Halbkuppel des Altarraums, dem kultischen Zentrum, das in der Kuppelkirche den anderen, horizontalen Richtungsakzent setzt. In diesen beiden Teilen erscheinen die religiös bedeutsamsten Lehrinhalte : der endzeitliche Christus und – als Sinnbild der Inkarnation und Fürbitte – die Gottesmutter. Pragmatische und semantische Funktion unterscheiden, aber durchdringen sich auch.

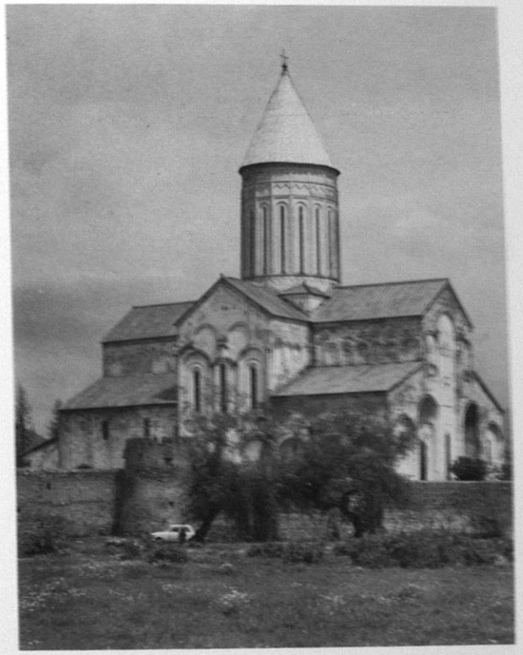
Trotzdem folgt die Raumstimmung ihrem eigenen Gesetz. Wie sich mit dem Auge das Seelenleben weitet, wie das Schweifen des Blickes nach Osten, nach oben, nach links und rechts durch die mythischen Vorstellungen von Gut und Böse begleitet und gelenkt wird, wie die Dämmerung fasziniert, wie die Dunkelheit die Gegenstände verhüllt und den Betrachter zur Selbstversenkung, zur Meditation und Gedankenassoziation veranlaßt, alles das läßt sich nicht auf die Notwendigkeit der Raumorientierung und Raumdefinition reduzieren. Gefühlswirkung wird weniger durch klare und deutliche Übersicht als durch Kontrastverhältnisse erreicht. Dabei ging es zunächst um die Abgrenzung von der profanen Welt. Wenn sich das göttliche Geheimnis auftun sollte, mußten die heiligen Gaben und Gegenstände und die Gläubigen vor jeder unwürdigen Berührung und weltlichen Ablenkung geschützt werden. In diesem Sinn errichtete man massive Mauern mit engen Öffnungen und einer Schranke zwischen Altar- und Gemeinderaum. Und in diesem Sinn erzeugte man eine eigene, mystische Lichtqualität. Vermittels der Transennen und der transparenten Verschlüsse erfüllte den Raum im Mittelalter ein getöntes, richtungsloses, diffuses Licht. Es erreichte nicht die Stärke des Tageslichts, schwoll aber mit diesem an und ab, ohne klare Strahlenbündel, Schlagschatten und Körperschatten zu werfen. Wolfgang Schöne bezeichnet es im Unterschied zum « Beleuchtungslicht » der freien Natur und im Sinn der Emanation göttlicher Energien als « Eigenlicht » und « Sendelicht » [8]. Der Schein der Ampeln und Kerzen, mit dem es sich vereinte, hat die gleiche Bedeutung. Optische Kontraste bestimmen nicht nur das Verhältnis von Sakral- und Profanraum, sie charakterisieren und hierarchisieren auch den Sakralraum selbst. Das Licht der Apsis, das aus Fenstern in der unteren Wandzone, einfällt, unterscheidet sich von dem des Schiffs oder Kuppelraums, das von oben auf die Gemeinde herabkommt. Horizontal entfalten sich optische Differenzen zwischen Altar-, Gemeinde- und Vorraum, zwischen Zentrum und Peripherie, vertikal zwischen oberer, « himmlischer », und unterer, « irdischer », Zone.

Zwar läßt sich die ursprüngliche Formensprache des Kirchenraums nicht vollständig rekonstruieren. Oberbau, Fensterformen, Transennen, Verschlußmaterialien wurden später zumeist so verändert, daß schon objektiv – ganz abgesehen von der subjektiven historischen Distanz und dem damit verbundenen Erfahrungsverlust – heute das mittelalterliche Raumerlebnis nicht nachvollzogen werden kann. Aber man vermag doch zu sehen, welche Raumteile, Körper und Flächen die Erbauer mehr ins Helle und welche sie mehr ins Dunkle legten, ob additive und lineare oder divisive und malerische Stiltendenzen dominierten, wie die pragmatische und wie die semantische Funktion zur Geltung gelangten. Dabei kommen die sozialen Auftraggeber und Wirkungsabsichten zum Ausdruck : Den kleinen, longitudinalen oder kreuzförmigen Saalkirchen der einfachen Pfarr- oder Klostergemeinden, die primär ein Gehäuse für die kultische Praxis benötigen, stehen die unterschiedlichen, monumentalen Typen feudaler Imponierbauten gegenüber. Sie repräsentieren die Herrscher und die geistlichen und weltlichen Feudalherren als « irdische Stellvertreter Christi » und veranschaulichen die Ideologie der Macht und der Würde. Dabei widerspiegelt die Differenzierung der Raum- und Lichtverhältnisse die soziale Klassifizierung : Klerus im lichten Osten, Laien im dunkleren Westen, herrschende Kreise auf der Empore oder im Zentrum unter gutem Licht, Kirchenvolk in dämmrigen unteren oder peripheren Raumteilen.

Lassen Sie mich diese theoretischen Aussagen an einigen Beispielen der georgischen Kirchenbaukunst erläutern, die aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammen. Das war die Zeit des erfolgreichen Kampfes unter der Zentralgewalt der Bagratiden um die Vereinigung des Landes, der großartigen Entfaltung nationaler Kunst und Literatur, aber auch des fruchtbaren Kulturaustauschs mit Byzanz. Die Beziehungen zu diesem erscheinen freilich zwiespältig : Einerseits hütete man sich vor Übergriffen des unter der Makedonen-Dynastie neu erstarkten Nachbarn, andererseits bildete die Gemeinsamkeit des orthodoxen Glaubens Schutz gegen den Ansturm der Mohammedaner, der die Eigenständigkeit zu gefährden drohte.

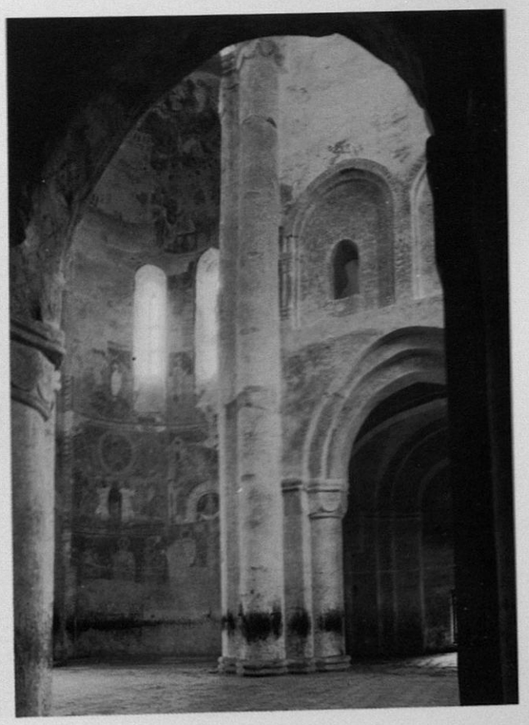
Der dominierende Bautyp, in dem sich die herrschenden, feudalen Kreise Georgiens repräsentierten, war die Kuppelkirche mit steilem Tambour, Tonnenkreuz und gestreckter Längsachse (fig. 1). Im Grundriß finden sich Ähnlichkeiten sowohl zur basilikalen, höfischen Variante der Kreuskuppelkirche in Konstantinopel als auch zum Trikonchos des athonitischen Katholikons, ohne daß man eine Einflußnahme von der einen oder anderen Seite belegen könnte. Wie Wachtang Beridse nachweist, erfolgte eine ganz eigene, nationale Ausformung. Schon der Maßstab vergrößerte sich. Die Proportionen neigen zur Vertikalität. Als Spezifikum gilt der vielfenstrige, hohe Kuppeltambour, um den sich der gesamte Innenraum versammelt und zu dem sich der Außenbau kreuzförmig und klar differenziert emporstaffelt. Die Lichtsymbolik erfährt durch ihn eine besondere Ausdeutung [9].

Die Höhe der Georgs-Kathedrale in Alawerdi (erstes Viertel des 11. Jahrhunderts) beträgt bis



1. Alawerdi, Kathedrale des heiligen Georg, erstes Viertel des 11. Jahrhunderts, Blick von Südosten, Buchabbildung 85.

2. Alawerdi, Georgs-Kathedrale, Innenraum, südliche Altarpartie, Buchabbildung 89.

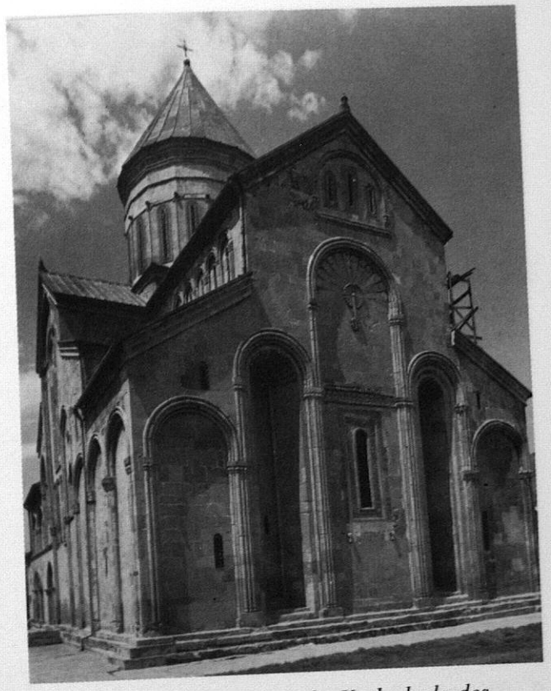


4. *Alaverdi, Georgs-Kathedrale, Kuppelraum und Hauptapsis,* Buchabbildung 86.

3. *Alaverdi, Georgs-Kathedrale, Innenraum, Blick nach Südwesten,* Buchabbildung 88.

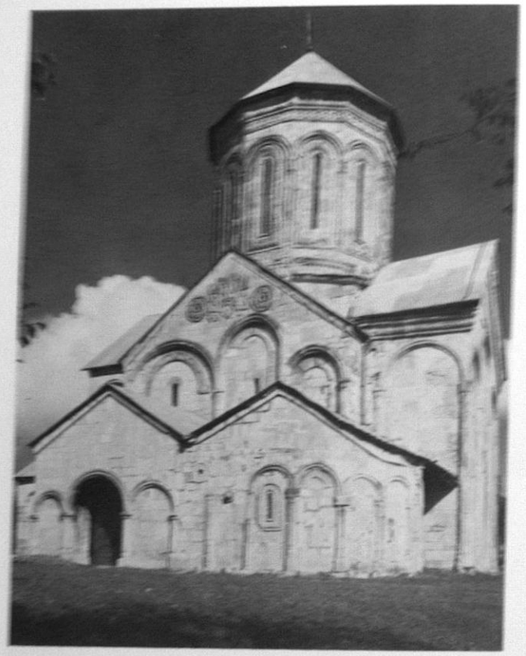
zur Spitze der Kegeldachs 50 m (fig. 2). Beridse charakterisiert ihren Innenraum als den beeindrukkendsten der ganzen georgische Architektur [10]. Die Kuppelvierung und die Kreuzarme, die auch im Norden und Süden mit Konchen abschließen, sind deutlich artikuliert. Um den Westarm führt eine Empore, die sich an den Seiten hinter einer Wand befindet und nur durch Bogenfenster öffnet. Emporen liegen auch über Vorräumen der Pastophorien (fig. 3). Aus dem – im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erneuerten – Kuppeltambour, aus der breiten Apsis und aus den schmalen Öffnungen in der oberen Zone der Westseite und des Transepts strömt das Licht ein und durchflutet hell und einheitlich das gewaltige, kreuzförmige Zentrum. Schon Georg Tschubinaschwili hat auf die simultane Wahrnehmung des Zentralraums hingewiesen [11]. Die Kuppel schwebt nicht als goldene Halbkugel am Himmel, wie Prokopius zur Hagia Sophia schreibt, sie senkt sich auch nicht grabartig und schwer herab wie in manchen orientalischen Kreuzkuppelkirchen. Sie thront stabil auf dem vielfenstrigen Unterbau, dessen Licht Ruhe, Ausgeglichenheit, Ordnung und Klarheit vermittelt. Er dehnt den Raum nach oben aus und zieht den Blick empor (fig. 4).

Die Sichtbarkeit der tektonischen Grenzen, die für alle Entwicklungsperioden georgischer Baukunst typisch ist, wird nicht aufgehoben, sondern akzentuiert. Ein kräftiges Pfeilergerüst rahmt die mittleren Raumteile und sondert zusammen mit dichten Wandstücken die Seiten – und Eckräume ab. Interessant ist, daß die Gurtbögen des Tonnengewölbes im verlängerten Westarm sich nicht in vertikalen Gliedern fortsetzen, vielmehr in Konsolen enden. Man verzichtete auf den in romanischen Kirchen anzutreffenden Rhythmus isolierter Kompartimente. Aber es entstand auch nicht der Raumillusionismus frühbyzantinischer Basiliken und Zentralbauten, bei denen das Licht – in Korrelation zu den « Arkadengittern » der Füllwände – das Raumzentrum ins Unendlichte und Metaphysische auszudehnen scheint und die tektonischen Verhältnisse des Tragens und Lastens kunstvoll verschleiert. Ebenso wenig kam der mystische, spiritualisierte Eindruck mittelbyzantinischer Kreuzkuppelkirchen auf, die sich durch hierarchische Abstufung, räumliche Zergliederung, verfließende Formgrenzen und Ambivalenz des Licht-Schatten-Spiels auszeichnen. In Georgien rücken Wände, Stützen, Gewölbe dem Betrachter weder auf den Leib, noch hüllen sie sich in geheimnisvolles Dunkel, noch entfernen sie sich atektonisch ins Übersinnliche. Die massive Abgrenzung und Abgeschlossenheit nach außen ist spürbar, jedoch auch die Monumentalität, Höhe, Weite und Einheitlichkeit des Hallenraums. Wenngleich die mittelalterlichen Fensterverschlüsse eine andere Lichtqualität bewirkten, so läßt sich doch heute noch feststellen : Raumorientierung und Raumstimmung befinden sich in Georgien im Einklang. Die Aufklärung der Raumteile gehört zur Pragmatik und Semantik.



5. *Mzcheta, Sweti-Zchoweli, Kathedrale des Katholikos, 1010-1029, Ostfassade,* Buchabbildung 91.

Die georgischen Kuppelkirchen sind, wie allgemein üblich, nach Osten ausgerichtet. Die der aufgehenden Sonne zugewandte Fassade des Altarraums erfährt eine besondere künstlerische Gestaltung. Das dominierende Motiv sorgt für eine Vielfalt optischer Effekte. Wie die Kathedrale Sweti Zchoweli (des lebenspendenden Baums, 1010-1029) in Mzcheta zeigt (fig. 5), besteht es aus zwei tiefen Nischen zwischen den drei Apsiden, aus einer in fünf Bögen zur Mitte ansteigenden Blendarkatur und aus ornamentalen Steinmetzarbeiten. Der Harmonie im Innenraum korrespondiert eine regelmäßig und deutlich geaderte Außenhaut, die im Wechsel des Naturlichts allerdings eine malerische Dynamik entfaltet. Das Relief der sich auffächernden Blüte an der Ostseite erinnert stark an eine gotische Rosette. Zwar kommt in Sweti Zchoweli der Westfassade in der Ausstattung der gleiche Rang zu wie der Ostseite. Häufiger aber wird



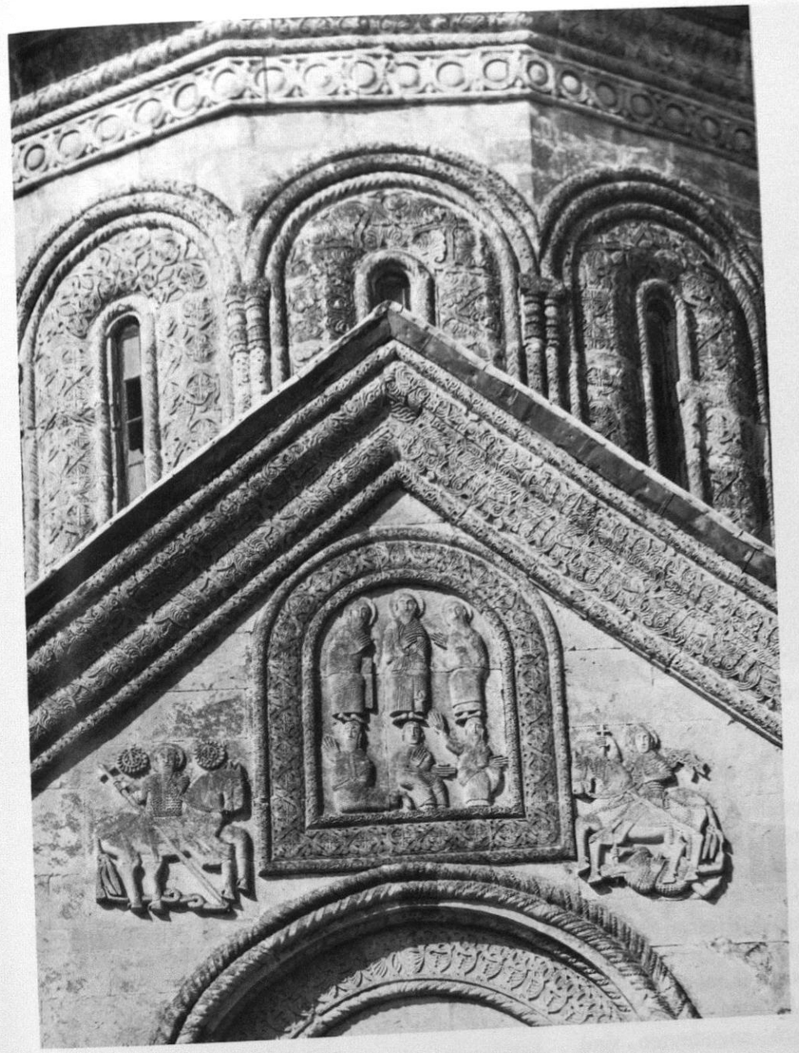
6. Nikorzminda, Nikolaus-Kirche, 1010-1014, Südfassade, Buchabbildung 107.

7. Nikorzminda, Nikolaus-Kirche, Giebelrelief der Südfassade mit Christus als Weltenrichter, Buchabbildung 108.

die Südseite ausgezeichnet, die auch im Herrscherkult eine Rolle spielt : durch einen Portikus und hervorragenden Schmuck. Das ist beispielsweise der Fall bei der Nikolaus-Kirche in Nikorzminda (1010-1014) (fig. 6). Unter Berücksichtigung der asymmetrischen Verteilung der Fenster hat der Baumeister an der Giebelfront drei Blendbogen von unterschiedlicher Höhe und Breite angebracht : ein Kunstgriff, der nicht als Unvermögen, vielmehr als Stilwollen erscheint. Zwischen zwei Rosettenfenstern ist an der Spitze des Giebels die kosmische Machtergreifung durch Christus dargestellt, die in die Himmelfahrts-Ikonografie die Idee der Wiederkunft zum Jüngsten Gericht einbezieht (fig. 7). Die Szene entspricht der Symbolik der Himmelsrichtung. Schon Kirchenvater Hieronymus zieht den Vergleich zwischen der Lichtfülle des Südens und den Gnadenschätzen Gottes [12]. Die « Verklärung Christi » am Giebel der Ostfassade (fig. 8) und der Pantokrator im Westen ordnen sich der Lichtmetaphysik des Bildprogramms in ihrer Aussage ein.

An diesen wenigen Beispielen läßt sich dreierlei erkennen :

1. Der klaren, linearen Regulierung des Lichts im Innenraum, durch die Seh – und Tastbild des Betrachters zur Übereinstimmung ge-

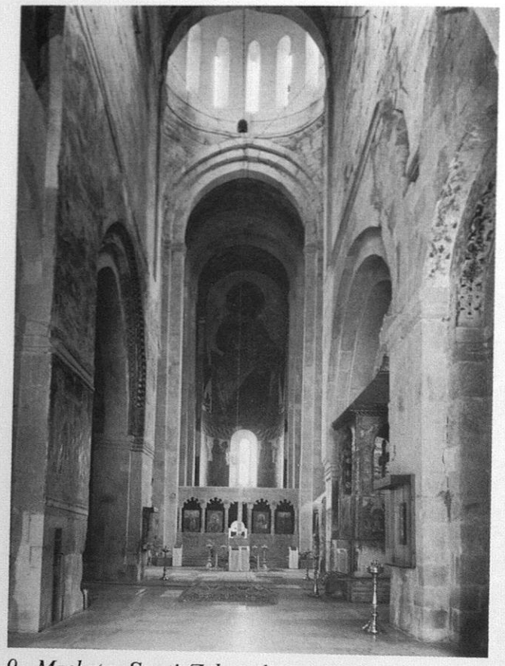


8. Nikorzminda, Nikolaus-Kirche, Giebelrelief der Ostfassade mit Darstellung der Verklärung Christi, Buchabbildung 110.

langen, widerspricht im 11. Jahrhundert das malerische Lichtspiel an den Fassaden. Die Einnischung, Aufgliederung und Bauplastik erzeugen hier eine optische Bewegungsfülle, die ins Unbegrenzte hinüberreicht. Ausgelöst wird sie nicht durch Verunklärung tektonischer Grenzen, sondern durch den für Georgien typischen Wechsel im Sonnen und Tageslicht, also durch Ausnutzung der spezifischen, geographisch-klimatischen Naturverhältnisse.

2. Die Lichtsymbolik des Innenraums findet an der Außenarchitektur ihren Niederschlag im Fassadendekor. Die Übertragung erfolgt nicht künstlerisch unmittelbar and einheitlich wie in der Gotik durch die « diaphane » Wandstruktur [13]. Traditionen aus der frühfeudalen Periode georgischer Baukunst – die körperhafte Gestaltung, die Verwendung polychromen Steinmaterials – werden konsequent fortentwickelt. Aber im 10. und 11. Jahrhundert bereitet man dem einfallenden Naturlicht einen festlichen Empfang. In der Bevorzugung der Ost – und Südseite, in der reichen Ornamentierung der Fensterreinfassungen, in der Ikonographie der Bauplastik entfaltet sich ein eigenes Empfangszeremoniell. Man kommt dem Naturlicht, das mit der Ausstrahlung göttlicher Energien identifiziert wird, repräsentativ entgegen.

3. Die Fassadenskulptur entlehnt Symbole aus dem Bildprogramm der Mosaike und Fresken im Innenraum. So wie in der Romanik das Jüngste Gericht aus der Malerei an der inneren Westwand auf die Plastik am Portal und an der äußeren Eingangszone übertragen wird, so übernimmt man in Georgien im Kontext Motive der Ikonographie des Lichts. Dabei handelt es sich



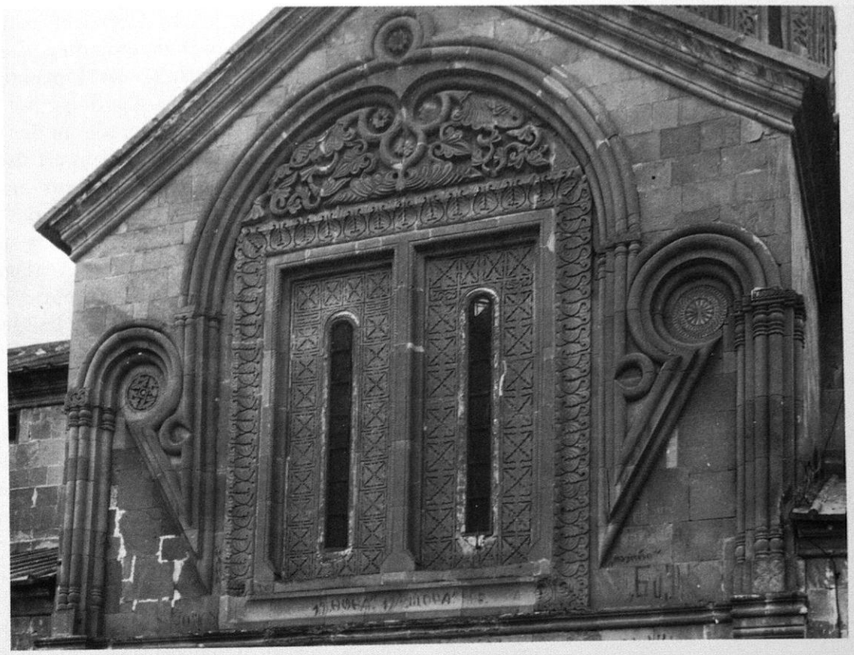
9. Mzcheta, Sweti-Zchoweli, Innenraum, Buchabbildung 96.

weniger um figürliche Darstellungen als um Zeichen, die unlängst Patrick Reuterswärd als « vergessene Symbole Gottes » an mittelalterlichen Kirchenbauten des Okzidents vorstellte [14]. Was er hier vereinzelt entdeckt, ist in Georgien ein Programm. Der Kontext besteht in der Verbindung zu den bekannten ikonographischen Motiven des Kreuzes, des Lebensbaums und des Kosmos, die polysemantisch anzudeuten sind. Charakteristisch ist die Vereinigung von Blüte und halbrunder, aufgehender Sonne an der Ostfassade von Sweti Zchoweli. Zuweilen erscheinen auch die Stifter, die das Modell der Kirche darbringen.

Bei der Motivübertragung kam es zu einem merkwürdigen Phänomen : Der ikonographische Zusammenhang von Lichteinfall und Bild, den die byzantinische und romanische Kunst im Innenraum herstellte, wiederholte sich in Georgien am Verhältnis von Fensteröffnung und Fassadenschmuck (fig. 5, 9). Aber am Außenbau konnte er seine ursprüngliche Bedeutung verlieren. So sehen wir im Giebel der Ostfassade Sweti Zchoweli drei ornamental prächtig gerahmte Fenster, die bei der Belichtung des Altarraums keinerlei Funktion ausüben. Die Lichtsymbolik führte zur formalen Übernahme eines Motivs, das sich am neuen Anbringungsort nur noch semantisch und nicht mehr pragmatisch erklären läßt.

Die zunächst filigranartige, dann sogar üppige Ornamentierung der Fenstereinfassungen erinnert an islamische und iranisch-sassanidische Kunst, hat im Erfindungsreichtum der Formen und in der christlichen Sinngebung aber einmaligen Charakter. In keiner anderen Architekturlandschaft ist sie dergestalt anzutreffen wie in Georgien. Höhepunkte bilden die Ostfassade der Kirche in Samtawisi (1030) (fig. 10) und die Doppelfenster an der Süd- und Nordseite der Erlöser-Kirche Samtawro (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) (fig. 11). Kombinierst mit Kreuzen, mit Pflanzenmustern der Lebensbaum – Ikonographie und mit Flechtband entdeckt man die kosmischen Symbole Gottes : kreisförmige Abbreviaturen der Sonne, des Himmels, der Welt, der Sterne ; Halbkugeln mit Kreuzen, vegetabilischen Ornamenten oder Flechtband als Sonnenzeichen oder Globus ; die Zahl vier – Viereck, Vierpaß, auf der Spitze stehendes Quadrat, Rhombus – als Hinweis auf die vier Weltgegenden, Himmelsrichtungen, Jahreszeiten, Paradiesströme, Elemente. Zuweilen finden sich im Fassadendekor auch Achtpässe oder Oktogone :

10. Samtawisi, Ostfassade, Buchabbildung 102.



11. Mzcheta, Erlöser-Kirche Samtawro, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, Giebel- und Fensterschmuck der Nordfassade, Buchabbildung 100.

Zeichen der universalen Ruhe und Vollkommenheit, der Erde mit den Planeten, des Wochenzyklus und der Oktoechos, in denen das göttliche Schöpfungswerk zum Ausdruck gelangt.

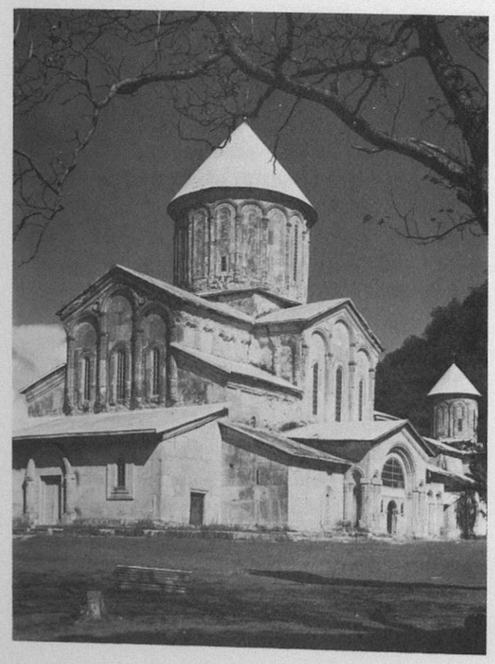
Die Öffnungen für das im Innenraum benötigte Licht wurden künstlerisch und symbolisch hochwertig geschmückt. Die gleichen Motive tauchen auf wie an den Brüstungen der Altarschranken und an den Portalen. Vielleicht hängt damit zusammen, daß man in 10./11. Jahrhundert Schriften neuplatonischer Philosophen wie Plotin und Proklos ins Georgische übersetzte und sich aufs neue mit der Lichtmetaphysik des Pseudo-Dionysius beschäftigte, den einige Wissenschaftler mit Petrus dem Iberer identifizieren [15]. Auch in den Chronik-Redaktionen spielen Lichterscheinungen eine wichtige Rolle [16].

Zum Schluß möchte ich den Blick noch auf den Typus der Saalkirche lenken : Wenn sich einfache Pfarr- und Klostergemeinden ihre Kirchen bauten, dominierte das Interesse, für die kultische Praxis ein Gehäuse zu schaffen (fig. 12). Zwar läßt sich innerhalb des Typus eine Entwicklung von einfachen zu komplizierten Formen und von kleineren zu größeren Ausmaßen feststellen, zwar bleibt die künstlerische Qualität des Bauschmucks kaum hinter der repräsentativer Kuppelkirchen zurück. Aber primär bestimmte die pragmatische Funktion die architektonische Gestaltung. Es ging nicht darum, durch artifizielle Schönheit imperiale Ideologie zu veranschaulichen. Mit der im Mittelalter existierenden Gegenüberstellung von « literati » und « illiterati », von « Gebildeten » und « Schriftunkundigen » hängen nicht nur die sozialen Unterschiede, sondern auch die Differenzen zwischen Volksfrömmigkeit und offizieller Glaubenslehre, Theologie zusammen. Das schlichte Kirchenvolk bevorzugte den intimen Raum und massive, lineare, einfach dekorierte Körperlichkeit am Außenbau. In der Regel ahmte es sparsam nach, was die feudalen Imponierbauten an artifiziellem Reichtum und Bedeutungsgehalt anboten. In seiner Kunstauffassung rangierte der magische Materialwert des Lichts vor dem artifiziellen Formwert. Die Belichtung des Raums hatte die gleiche Bedeutung wie der Glanz und die Leuchtkraft kostbarer Materialien liturgischer Geräte und Gefäße [17].

Führende Kuppelkirchen und einfache Saalkirchen, beide Gruppen benötigten Raumdefinition und Raumstimmung, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung. Und bei beiden herrscht die georgische Stileigenart : Die Belich-

tung tendiert zu klarer Übersicht und stimmt überein mit der weltzugewandten Gefühlwirkung. In der Ausstattung des Innenraums und im Fassadendekor wuchs allerdings mit der imperialen Semantik der Anspruch an den künstlerischen Aufwand und der Stellenwert des Lichts. Vermittels Regie der Architektur nahm die Lichtmetaphysik mehrere Künste für sich in Anspruch. Baugestalt, Raumordnung und Belichtung wurden zunehmend mit Analogien zum himmlischen Jerusalem, zur Stiftshütte, zur göttlichen Weltschöpfung und zum Heilsgeschehen unterlegt, während das Bildprogramm eine liturgische und ecclesiastische Ausdeutung erfuhr (fig. 13). Die Kirchen der Mönche entwickelten sich wie die Mönchsgemeinden selbst : pragmatisch in den Lawren, die streng nach dem Armutgelöbnis und Askesegebot lebten, semantisch in den großen Staats- und Hofklöstern, die Reichtum und Pracht zur Ehre Gottes und ihrer Stifter und Verwalter entfalteten. Aber die Bauten der Herrschenden waren auch die herrschenden Bauten, ihr « Lichtstil » entsprach ihrem Lebensstil, ihrem Bildungsniveau, und damit der Polysemantik ihrer Wirkungsstrategie.

Hubert FAENSEN



12. Patara Oni, Nikolaus-Kirche, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, Ansicht von Nordwesten, Buchabbildung 122.
13. Kloster Gelati, Gottesmutterkirche, 1106-1125, Ansicht von Südwesten, Buchabbildung 125.

NOTES

1. Die semiotischen Aspekte richten sich nach den Definitionen von G. Klaus, *Wörterbuch der Kybernetik,* Berlin, 1967. D. Frey verweist auf das Bild der Verklärung Christi an der südlichen Westwand zu Schwarzrheindorf, wo an Stelle der gewöhnlich gemalten Strahlenbündel das reale, aus dem Fenster einfallende Licht die Apostel zu Boden sinken läßt. Es habe den gleichen « Realitätscharakter », den eine Reliquie in ihrem Schrein aufweise. Die konkrete, physische Naturerscheinung verschmilzt sozusagen magisch mit dem transzendenten Sinngehalt, während die Symbolik des Kunstwerks sich mit der Erkenntnis des ästhetischen Scheins verbindet. Frey schlußfolgert, daß die künstlerische von der kultischen Bedeutung bestimmt werde. Die « höhere » Realität, will heißen Wirksamkeit, liege in der substantiellen Vergegenwärtigung. D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen,* Baden bei Wien, 1946, S. 109-112. Vergleiche auch G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft,* Köln, 1983, S. 52-68, 217 f ; sowie E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik,* in : E. Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie,* Köln, 1979, S. 172-176.

2. Im christlichen Selbstverständnis wird die sakramentale, substantielle Vergegenwärtigung des Göttlichen, wie sie sich zentral in der Eucharistie vollzieht, verbunden mit der Verkündigung des Gottesworts. Aber die theologische Allegorie impliziert das Bewußtsein des Abstands, indem sie das Symbol begrifflich-logisch auf das Symbolisierte bezieht. Die Heilszeichen werden von den Heilswahrheiten intellektuell getrennt. Die künstlerische Symbolik, auch die Belichtung des Kirchenraums, schwankt zwischen kultischen und theologischen Zwecken. Und noch mehr : Herrschaftsideologie kommt ins Spiel. Daraus ergibt sich eine Polyfunktionalität und Polysemantik.

3. K. Onasch, *Lichthöhle und Lichtstraße, Vortrag auf dem IV. Internationalen Symposium zur Kunst Georgiens,* Tbilissi, 1983.

4. F. Gerke, *Spätantike und frühes Christentum,* Baden-Baden, 1967/1980, S. 32, 51, 53, 58.

5. K. Onasch, *Die Ikonenmalerei,* Leipzig, 1968, S. 18 ff. R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Köln, 1963/1982, S. 43 ff. Die vom Verfasser S. 85 ff beschriebene Einflußnahme auf den lateinischen Westen vermag ich, was die Vorromanik und Romanik anbelangt, nicht zu entdecken. W. Bytschkow, *Corpus Areopagiticum als eine der philosophisch-ästhetischen Quellen ostchristlicher Kunst, Vortrag auf dem II. Internationalen Symposium zur Kunst Georgiens,* Tbilissi, 1977.

6. Vergleiche : *Das Gottesbild im Abendland,* herausgegeben von Günter Howe, Witten und Berlin, 1959, S. 57-71, 77-103, 139-141. *Der byzantinische Bilderstreit,* herausgegeben von Johannes Irmscher, Leipzig, 1980, S. 9-32, 58-69, 130-158 ; Klaus Wessel und Helmut Brenske, *Ikonen,* München, 1980, S. 9-33 ; K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten,* Leipzig, 1981.

7. S. Guyer, *Grundlagen mittelalterlicher Baukunst,* Zürich-Köln, 1950, S. 143 ff ; G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger,* Berlin, 1951/1978, S. 159 ff, 191 ff.

8. W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei,* West-Berlin, 1954, S. 43-64.

9. W. Beridse, E. Neubauer, K. Beyer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien,* Berlin, 1980, S. 213-219.

10. *ebendort,* S. 116.

11. G. N. Tschubinaschwili, « Georgien », *Byzanz und der christliche Osten, Propyläen Kunstgeschichte,* Band 3, West-Berlin, 1968, S. 315-334.

12. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes,* Freiburg im Breisgau, 1924, S. 89.

13. H. Jantzen, *Kunst der Gotik,* Hamburg, 1957, S. 41 ff, 66 ff, 71 ff.

14. P. Reuterswärd, « Windows of Divine Light » und « The forgotten Symbols of God », *Konsthistorisk tidskrift,* Stockholm, L I, 1982/Heft 3, S. 92-125.

15. *Kleines Wörterbuch des Christlichen Ostens,* herausgegeben von J. Aßfalg, Wiesbaden, 1975, S. 296.

16. In der « Bekehrung Georgiens » markiert die hl. Nino das Reich des Königs Mirean nach Westen und Osten mit Sternen. J. Flemming weist im Zusammenhang mit dem Gemmenkreuz auf die häufig auftretende Lichtsymbolik hin, die sich mit der Symbolik des Lebensbaums und des Kosmos verbindet. J. Flemming, Das Schutzzeichen des Herrschers, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 30. Jahrgang,* Heft 3/4, 1981, III (*Jahrestagung des Jenaer Arbeitskreises für Ikonographie und Ikonologie,* S. 449 f.)

17. Vergleiche : R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter, S. 73-78.* R. Mepisaschwili, W. Zinzadse, *Die Kunst des alten Georgiens,* Leipzig, 1977, S. 119. B. Scholz, *Zu einigen semiothischen Aspekten der georgischen Kirchen in Ober-Swanetien,* Manuskript, Marburg, 1980.

Le nouveau Joasaph

par Vojislav J. DJURIĆ

Deux souverains du XIVe siècle, l'empereur byzantin Jean VI Cantacuzène et l'empereur serbe Jean Uroš, prirent en entrant de gré ou de force dans les ordres, le nom de Joasaph. Même un regard fortuit sur la généalogie des dynasties byzantines nous montre que l'adoption du nom du saint prince indien qui aspirait à la vie monacale n'était pas un cas isolé [1]. Lorsque les princes renonçaient à la vie séculaire, la coutume voulait qu'ils s'identifient au nom et au sort d'un jeune prince d'Orient qui s'était fait anachorète. Cette habitude ne se bornait pas seulement au milieu byzantin et serbe. Dans d'autres pays – en Russie, par exemple – on garde des témoignages du fait que l'Église célébrait la mémoire de princes qui, sous le nom de Joasaph, s'étaient illustrés dans la vie monacale [2].

La célébrité du nom de Joasaph s'étendit à toute la chrétienneté à partir du X/XIe siècle au moyen de l'hagiographie « bienfaisante » ou de l'« histoire édifiante » de Barlaam et Joasaph, que les historiens de la littérature ont rangée dans le genre du roman byzantin. D'après la légende transmise au moyen de nombreuses annotations dans des manuscrits médiévaux, le texte fut apporté des Indes par un moine du couvent de Saint-Sabba de Jérusalem. Il fut traduit du géorgien en grec dans la première moitié du XIe siècle par Euthyme le Géorgien, moine du couvent athonite d'Iviron. Les débats sur le fait que Jean Damascène ait été l'auteur du roman ou si c'est surtout à Euthyme d'Iviron qu'on doit le texte fondamental, ont rempli de nombreuses pages savantes. Mais vu l'objet de notre étude, ce fait n'a pas d'importance, de même que celui de savoir si le roman se fonde, ou non, sur certains événements de la vie du Bouddha [3]. Il est plus important d'observer que dans les histoires que le moine Barlaam raconte au jeune prince Joasaph, isolé du monde, pour le préserver des malheurs et des déceptions, sont contenus les postulats essentiels de la conception chrétienne du monde. La glorification du christianisme, comme seule religion basée sur la vérité, y est alliée au but même du roman, qui est de présenter la vie érémitique comme ultime idéal de l'homme religieux. Le prince Joasaph s'est converti au christianisme après avoir appris que le monde recelait le mal, la laideur, la maladie et le malheur et après avoir écouté les apologues du moine Barlaam. Il y convertit plus tard aussi son père Abenner qui avait persécuté les Chrétiens. Finalement, après un règne assez bref qui suivit la mort de son père, il arriva à renoncer au pouvoir et à rejoindre Barlaam dans le désert ; après de longues années de pénitence, il y mourut en odeur de sainteté. La morale qui se dégage de la vie de ce prince indien se résume à ceci : le seul but auquel il faut aspirer est celui de consacrer sa vie à Dieu à l'aide de l'ascèse monacale et de son propre progrès vers le bien ; tout pouvoir séculier, toute régence, pour équitable qu'elle soit, n'est qu'un devoir de minime importance, une illusion passagère.

Plus de cent quarante manuscrits grecs de ce roman écrits entre le XIe et le XVIIIe siècle, de même que leur nombreuses copies en latin, slave, géorgien, arabe, éthiopien, perse et même turc, nous témoignent de la popularité de la légende du prince indien dès le Moyen Age [4]. Il semble que le patriarcat de Constantinople ait commencé très tôt à fêter la mémoire des saints Barlaam et Joasaph, d'abord le 26 août, car c'est à cette date qu'ils sont enregistrés dans les synaxaires manuscrits du début du XIVe siècle ; probablement y ont-ils été introduits même plus tôt [5]. Simultanément, le roman a été transformé en hagiographie sans remaniements sensibles [6], et un texte abrégé a été introduit dans les synaxaires [7]. Il est difficile de savoir quand l'office dédié à ces deux saints a été composé, mais on sait qu'il existait au XVIIe siècle [8]. Dès le Moyen Age les canons et quelques hymnes en l'honneur du prince Joasaph avaient été composés [9].

Le Mont Athos qui fut l'un des centres les plus importants dans lesquels s'élaborait un idéal de vie monastique, et où se formaient, entre le Xe et le XVe siècle, les personnalités les plus éminentes de l'Église orthodoxe, est aussi le lieu privilégié d'où émanait le culte et la popularité du

moine Barlaam et du prince Joasaph. Le fait même que le moine géorgien Euthyme, résidant au monastère d'Iviron, avait joué le rôle important de traducteur de la légende en grec, réserve au Mont Athos une place de choix dans la propagation du culte de ces deux saints [10]. On pense aussi que le monastère d'Iviron a exercé son influence sur le monastère amalfitain voisin pour faire traduire le roman en latin [11]. Le plus ancien synaxaire manuscrit, dans lequel la fête de saint Joasaph est inscrite, date de 1301 et a été en usage à Karyès, centre administratif de l'Athos et siège du protos [12]. Les plus anciens manuscrits serbes avec le texte du roman ont été écrits dans les monastères athonites de Chilandar, de Saint-Paul et dans le Grégoriou [13], qui à l'époque était serbe ; il est également vraisemblable que la traduction du roman du grec en serbe a été faite au Mont Athos.

Le Mont Athos ne fut pas seulement le centre de la tradition littéraire concernant la légende de Barlaam et Joasaph, il semble aussi qu'il ait joué un rôle important dans la formation de certains schémas iconographiques relatifs aux textes littéraires traitant de la vie des deux saints. C'est aussi au Mont Athos que fut écrit, vers la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle, le plus beau manuscrit médiéval du roman, illustré de miniatures, écrit probablement dans le monastère d'Iviron. Ce n'est que le vestige d'un grand nombre de manuscrits enluminés que les moines lisaient avec plaisir [14].

La cour et l'Église de Serbie étaient très sensibles à la fable de ce roman, surtout depuis que Rastko, le plus jeune fils de Stefan Nemanja – fondateur de la nouvelle dynastie dans la seconde moitié du XIIe siècle – avait quitté la maison paternelle et s'était rendu au Mont Athos pour y devenir moine sous le nom de Sava. Vers la fin de sa vie, son père le suivit, quittant le trône pour devenir le moine Siméon. Le père suivit l'exemple de son fils, dans sa vocation monacale, de même que dans le roman l'empereur Abenner se convertit suivant l'exemple de Joasaph. Les contemporains des premiers Nemanjić devaient forcément penser à cette analogie. Le premier biographe des Nemanjić devenus moines, Domentian, était lui-même moine au monastère de Chilandar et disciple de Sava de Serbie. Lorsqu'il raconte comment Rastko quitta la cour et la maison paternelle, et son arrivée au Mont Athos pour devenir moine, il suit de près la manière dont on se sert, dans le roman, pour décrire la décision du jeune prince Joasaph de se convertir au christianisme et de devenir ermite. Le rôle du moine Barlaam est joué ici par un moine athonite du monastère de Russicon qui initie le jeune prince à la vie monacale et lui explique les hautes aspirations de cette vie que Rastko adopte avec enthousiasme [15].

Sava lui-même était conscient du fait que son abandon de la gloire séculière ressemblait aux actes de Joasaph dans le roman, et il consacrait au jeune prince indien une grande admiration. Ceci est prouvé par la peinture murale de l'église de la Vierge à Studenica, fondée par son père et peinte en 1208/9, au moment où Sava se trouvait à la tête de la confrérie du monastère, en qualité d'higoumène. On lui doit la conception fondamentale du programme iconographique, si bien que celui-ci reflète, dans de nombreux détails, sa piété personnelle, mais aussi la manière dont les Nemanjić concevaient le christianisme [16]. Entre autres, il disposa sur les faces des quatre pilastres supportant la coupole les portraits des quatre patrons des premiers Nemanjić [17]. Le patron de Sava, saint Sabba de Jérusalem, se trouve sur le pilastre sud-ouest. A l'ouest de celui-ci se trouvaient saint Athanase l'Athonite et saint Simeon le Stylite, et au-dessus de la tombe de Nemanja était peinte la famille des Nemanjić. A l'Est, sur les surfaces du pilastre tournées vers l'autel, se trouve un étrange triptyque : Joasaph et Barlaam y montrent du doigt l'enfant Jésus dans les bras de sa mère entourée de l'inscription « La Vierge de Studenica » (fig. 1). Il est évident que Sava, en tant qu'higoumène de Studenica, avait tenu à ce que près de l'icône patronale de Studenica soient représentés son homonyme, fondateur de la république monacale du Mont Athos, l'homonyme de son père après que celui-ci soit entré dans les ordres, et les deux saints qui lui avaient servi d'exemple dans sa vocation religieuse. Ce choix n'avait pu être fait que par allusion directe au sort de l'higoumène Sava et de son père Nemanja. Même à Mileševa, église élevée dans la troisième décade du XIIIe siècle et donation du prince Vladislav, neveu de Sava, qui plus tard monta sur le trône, une place était réservée aux figures de Barlaam et Joasaph, mais cette fois dans le narthex. Ils étaient peints dans l'angle sud-ouest, diagonalement opposés au portrait de Sava Nemanjić, qui se trouvait dans l'angle nord-est [18].

La fin du XIIe et le début du XIIIe siècle fut l'époque où le culte de Barlaam et Joasaph fut transféré de Byzance, plus exactement du Mont Athos, en Serbie. Ceci fut suivi immédiatement par l'adoption ou la création du type iconographique du nouveau Joasaph. Dans cette même église de la Vierge de Studenica, où se trouvent

1. Saint Barlaam, saint Joasaph et la Vierge « de Studenica », Monastère de Studenica, église de la Vierge, 1208-1209.

Institut f. Byzantinistik
u. neugriech Philologie der
Universität München

2. Le roi Étienne le Premier Couronné comme le nouveau Joasaph, Monastère de Studenica, chapelle sud, vers 1235.

conservées les plus anciennes images serbes de Barlaam et Joasaph, a été peint, seulement vingt-cinq ans plus tard, mais encore du vivant de Sava Nemanjić, un autre roi serbe qui est représenté comme « nouveau Joasaph ». Il s'agit ici du portrait posthume du premier roi de la dynastie qui fut couronné, à savoir d'Étienne le Premier Couronné. Ce portrait se trouve dans la chapelle sud, près de l'exonarthex de l'église ; il fait partie d'un vaste panneau, où l'on voit Étienne le Premier Couronné tenir par la main son fils Radoslav qu'il présente à Étienne Nemanja. Celui-ci apparaît déjà en tant que moine Siméon et se tient devant le Christ en sa qualité de représentant de la dynastie. Radoslav était le fondateur de l'exonarthex, il porte à la main le modèle de la chapelle dans laquelle se trouve cette scène, et il est suivi par sa femme [19]. Étienne le Premier Couronné est représenté comme roi et comme moine : il est coiffé de la couronne royale avec ses *prependoulia* et sa partie frontale arquée, mais il porte des habits de moine (fig. 2). En peignant le roi serbe l'artiste a pris pour modèle la peinture du prince Joasaph qui se trouve dans la même église et date de 1208/9. C'est à ce modèle qu'il emprunte les attributs princiers et ceux de la vocation monacale du souverain. Ce n'est qu'à la veille de sa mort qu'Étienne le Premier Couronné se fit moine, sous le nom de Simon : intervention de la grâce, mais aussi miracle de son frère Sava qui était déjà, selon les anciens hagiographes [20], le premier archevêque serbe. En empruntant à Joasaph des insignes iconographiques pour les attribuer à Étienne le Premier Couronné, l'artiste a voulu identifier le pieux roi serbe au saint prince indien. Il voulait dire par là qu'en quittant le trône pour la vocation monacale, Étienne était devenu « un nouveau Joasaph ». L'association iconographique d'un personnage moins connu à un saint chrétien de renom, devait donner lieu à la création de nouveaux cultes locaux.

Dans l'état actuel de nos connaissances, il est impossible de savoir si le type iconographique du « nouveau Joasaph » avait été créé en Serbie, dans la première moitié du XIIIe siècle, ou s'il avait été emprunté tel quel à Byzance, plus particulièrement au Mont Athos, car de tels modèles font défaut à Byzance. Pour le moment la présentation du portrait d'Étienne le Premier Couronné à Studenica est un cas tout à fait isolé qu'on ne rencontre même plus dans ses portraits ultérieurs [21].

Au cours du XIVe siècle, le rapport entre la peinture murale des églises orthodoxes et l'histoire de Barlaam et Joasaph s'amplifie et s'approfondit encore [22]. Tout d'abord, la représentation des deux héros du roman se fait plus fréquente. Sauf en de rares exceptions, ils étaient peints comme deux personnes en conversation. Barlaam, le plus vieux, apparaissait en moine, et Joasaph était coiffé d'habitude du *kamelaukion* et portait également un costume de religieux. Les paroles de leur dialogue étaient inscrites sur des phylactères qu'ils tenaient à la main [23].

Dès le début du XIVe siècle l'histoire de l'homme poursuivi par la licorne (c'est-à-dire la mort) prend place sur les murs des églises. Elle devait rappeler aux fidèles la durée éphémère des biens de ce monde. Dans cette composition instructive, l'homme se trouve d'habitude sur un arbre où il s'est refugié pour échapper au danger ; il se gave du miel qui suinte des branches de l'arbre, pendant que des rats mordent les racines de celui-ci pour le faire tomber. L'illustration de cette fable avait été introduite bien plus tôt dans certains psautiers illustrés, où elle se rattache aux vers 3-4 du psaume 143. Elle y est restée inchangée pendant tout le Moyen Age, avec quelques adjonctions inspirées du texte du psaume. Il semble que c'est précisément des psautiers que le motif a été emprunté tel que nous le voyons dans la peinture murale de la Vierge Ljeviška à Prizren, peinte vers 1310, et à Saint-Démétrios de Thessalonique datant probablement du troisième quart du XIVe siècle [24].

La littérature byzantine de l'époque était également inspirée par cet apologue, puisque nous le retrouvons chez le fameux poète Manuel Philès [25].

L'apparition d'images édifiantes tirées de l'histoire de Barlaam et Joasaph sur les murs des églises est certainement due en partie au fait qu'elles ont été représentées d'abord sur les murs de deux cathédrales dont les programmes iconographiques avaient très probablement été influencés par deux prélats éduqués au Mont Athos. Ils étaient devenus ensuite respectivement évêques de Prizren et de Salonique. Il s'agit en l'occurrence pour le premier de Sava III, archevêque de Serbie entre 1309 et 1316. Auparavant il avait été higoumène du monastère de Chilandar [26] au Mont Athos, puis évêque de Prizren. L'autre prélat était le fameux métropolite de Thessalonique Grégoire Palamas, théologien réputé et représentant illustre des idées hésychastes, qui avait passé une bonne partie de sa vie comme moine ou higoumène dans les monastères du Mont Athos. Il semble que Grégoire Palamas avait une affection particulière pour le culte du prince Joasaph. L'apologue édifiant sur l'homme poursuivi par la licorne qui est représenté sur les murs de Saint-Démétrios remonte à la même époque. Cette date ne fait aucun doute puisque l'image se trouve dans la même couche de peintures que la représentation située sur l'un des piliers sud de la basilique dans laquelle on voit un évêque encenser l'image de Joasaph. Exceptionnellement le saint prince n'y est pas représenté en moine. Il embrasse d'un bras protecteur l'évêque, bien plus petit que lui. L'on suppose que cet évêque, dont le nom ne nous a pas été conservé, représente Grégoire Palamas [27]. En tant que prédicateur vantant la réclusion monacale, Palamas avait de bonnes raisons pour recommander un apologue qui insistait sur la qualité éphémère de la vie d'ici-bas et glorifiait l'ascèse. Le sort du jeune prince indien pouvait aussi lui être personnellement proche du fait que non seulement il s'était consacré à la prière, mais aussi parce que, tout jeune, il avait quitté la vie opulente de sa famille, proche de la cour impériale de Constantinople, par attrait pour la vie monacale.

Dans la littérature serbe, qui fut enrichie, au XIVe siècle, par la traduction de ce roman, figurent aussi des réflexions qui découlent de sa lecture. En voici un exemple : Danilo II, l'écrivain serbe médiéval le plus érudit en matière de théologie, se trouvait à la tête de l'Église entre 1324 et 1337, et avait aussi séjourné au Mont Athos en qualité d'higoumène du monastère de Chilandar. Dans son œuvre volumineuse sur les vies des rois et archevêques serbes, il compare les rapports qui existaient entre les archevêques serbes Sava Ier, Sava II et Nicodème et les rois contemporains – Étienne le Premier Couronné, Uroš Ier et Milutin – avec ceux qui existaient entre Barlaam et Joasaph. D'après Danilo II, les archevêques serbes étaient délégués auprès de ces rois, comme l'avait été jadis saint Barlaam auprès de Joasaph pour élever son esprit et en chasser toute pensée impure. Ainsi les rois serbes ont pu, comme Barlaam, accomplir leurs actions méritoires [28]. Tous les rois mentionnés, sauf Milutin, sont entrés dans les ordres à la fin de leur vie, et tous ont acquis le droit – que Milutin reçut d'une autre manière – de s'appeler « nouveau Joasaph ». D'emblée, leurs pères spirituels devinrent de « nouveaux Barlaams ».

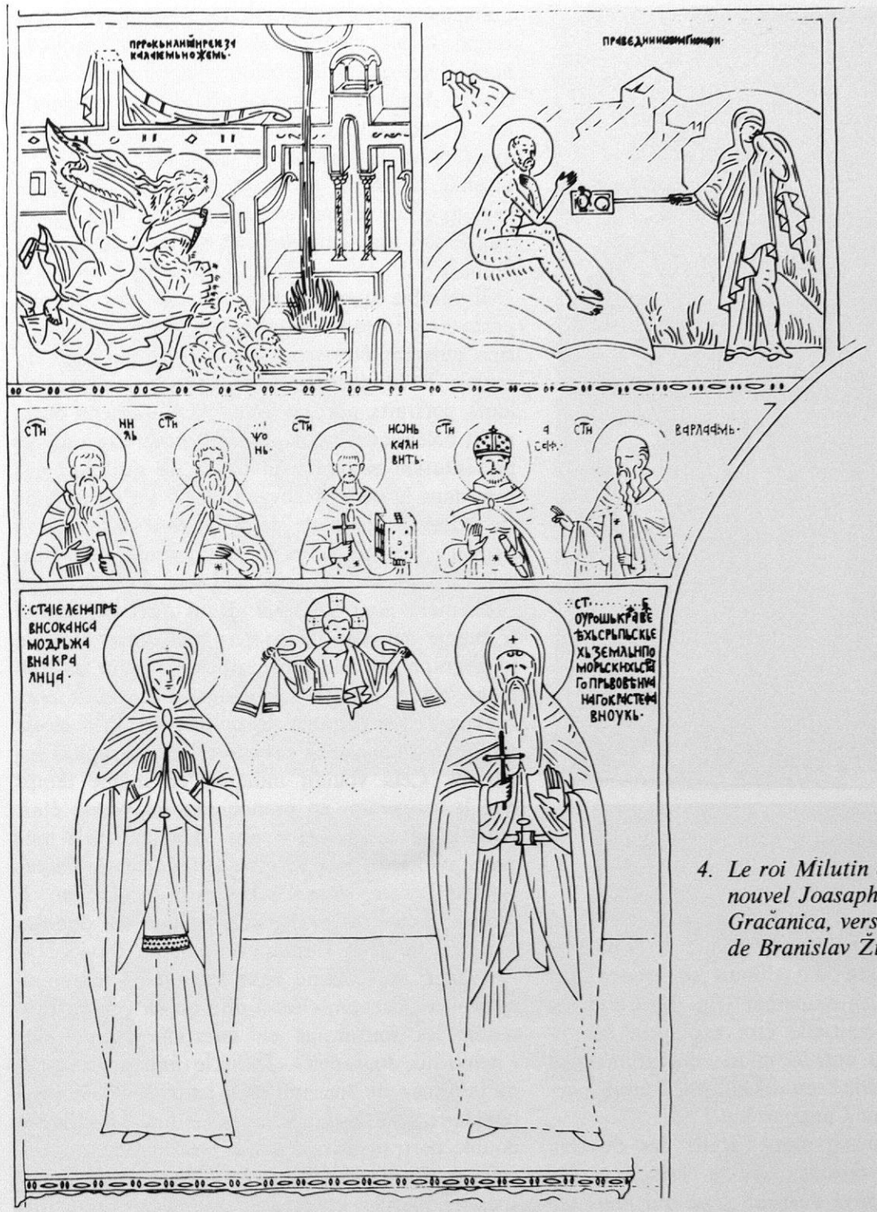
C'est précisément à Milutin que l'on fait allusion dans une fresque du « nouveau Joasaph ». Il se trouve dans la partie occidentale de la cathédrale de Gračanica, dont Milutin avait été le fondateur. Le roi y est représenté debout auprès de sa mère Hélène. Ils sont habillés respectivement en moine et moniale et se tiennent des deux côtés du Christ Emmanuel, représenté en buste, et qui leur tend leurs cagoules du haut des cieux. Ce sont des portraits posthumes de la mère et de son fils, qui n'ont pas pu être peints avant 1324, lorsque l'on commença à célébrer le culte de Milutin dans l'église serbe. En effet, l'inscription auprès de Milutin l'appelle déjà « saint » [29]. La particularité étrange dans ce portrait consiste dans le fait que Milutin est peint en moine, alors qu'il n'avait jamais fait ses vœux. Néanmois, cette entorse à la vérité était fréquente dans la peinture byzantine, plus particulièrement dans les peintures surmontant des tombes. C'est ainsi que Christophore de Mytilène décrit, au XIe siècle, la tombe d'un certain aristocrate nommé Mélias qui avait recommandé de son vivant qu'on le représente au-dessus de sa tombe, à la fois comme personne laïque et comme moine. Il voulait indiquer par ce double portrait qu'après la mort la gloire d'ici-bas disparaît et que seul persiste l'amour du Seigneur ; il avait voulu se conformer à cette vérité pendant sa vie en devenant moine, mais n'ayant pu le faire, il l'exprimait par l'image [30]. Des motifs semblables animaient sans doute ceux qui avaient commandé le portrait posthume du roi Milutin. Par cette seconde intervention dans la peinture murale de Gračanica qui avait été achevée quelques années plus tôt, deux portraits du roi Milutin se sont trouvés très près l'un de l'autre. Sur l'un des deux il est représenté en

moine et reçoit du Christ sa cagoule ; sur l'autre – qui est son portrait de donateur peint encore de son vivant – il offre le modèle de l'église, tandis que des anges lui tendent la couronne du haut des cieux pour signifier l'origine céleste du pouvoir royal [31]. Les fidèles pouvaient tous comparer le portrait du puissant roi et celui de l'humble moine et en tirer une pieuse moralité.

Ceux qui avaient conçu le portrait du roi Milutin en moine – très probablement les prélats de l'épiscopat de Gračanica – n'avaient permis aucun doute au sujet du personnage représenté. Immédiatement au-dessus de lui se trouvent les bustes des saints Barlaam et Joasaph (fig. 3). Par cette expression picturale on rappelait que le roi avait pris pour exemple l'auguste prince indien et avait conformé sa vie à la sienne. Cependant, l'artiste plus récent de Gračanica ne considérait pas seulement Milutin comme un nouveau Joasaph – ainsi que le voyait aussi leur contemporain Danilo II – mais aussi comme un nouveau Job, à cause de sa miséricorde [32] et comme un nouvel Elie, comparaison méritée par la foi inébranlable du souverain. Nous voyons, en effet, sur la voûte basse au-dessus du portrait, deux scènes : Job sur son fumier et Elie égorgeant les prêtre juifs (fig. 4) [33]. Quoi qu'il en soit, les deux portraits du roi Milutin à Gračanica, l'un en roi et l'autre en moine, donnaient lieu à des considérations moralisatrices. Ils soulignaient la durée éphémère de la gloire et du pouvoir et rehaussaient la valeur durable de la vertu, de l'ascétisme et de la vie monacale. Pour peindre le portrait du roi Milutin en moine, l'artiste n'a pas emprunté – comme l'avait fait celui de Studenica pour peindre Étienne le Premier Couronné – les attributs du prince Joasaph. En peignant le prince indien au-dessus du roi serbe l'artiste de Gračanica a voulu indiquer quel exemple suivait le roi.

Le double portrait du roi Milutin à Gračanica, par lequel on signifie que Milutin en moine représentait un nouveau Joasaph, nous incite à prendre en considération encore d'autres doubles portraits de souverains et de seigneurs du XIVe et du début du XVe siècle qui étaient devenus moines. Les doubles portraits représentant le même personnage n'ont pas été rares si l'on en juge d'après ces images exécutées à des époques différentes et chronologiquement éloignées l'une de l'autre – comme c'est le cas à Gračanica – bien qu'elles apparaissent côte à côte. Le résultat était le même : le fidèle était confronté à deux portraits qui illustraient la double vie du personnage, qu'il ait réussi à la mener ou non. La plupart de ces portraits se trouvent au-dessus des tombes des dignitaires byzantins : Michel Tornikès et son épouse dans la chapelle sud qui flanque l'église du Christ Chora, Irène Raulina Paléologue dans l'exonarthex de la même église, peints vers 1330 [34], et le portrait du despote Théodore Ier Paléologue, peint vers 1407 dans la chapelle nord flaquant l'église de la Vierge Afendiko à Mistra [35]. Cependant, ils n'ont pas tous un caractère nettement funéraire. Parmi ces derniers les portraits de l'empereur byzantin Jean VI Cantacuzène et de l'empereur géorgien David Narine ont une importance particulière. Le double portrait de l'empereur Cantacuzène a été peint en 1375 et il illustre le magnifique manuscrit n° 1242 de la Bibliothèque nationale de Paris qui comprend quelques écrits théologiques de l'empereur (fig. 5). Il précède le début de l'article polémique contre l'Islam (fol. 123 v) [36]. Ce portrait nous explique en quelque sorte les traits particuliers de ce type de représentation. Le double portrait doit être considéré comme l'expression, par l'image, du titre, par lequel l'auteur est qualifié à la fois d'empereur et de moine [37]. L'on a pu établir que le texte écrit sur le phylactère que porte l'empereur en moine est le début de l'écrit anti-islamique appelé « Grand est le Dieu des Chrétiens », c'est à cette citation

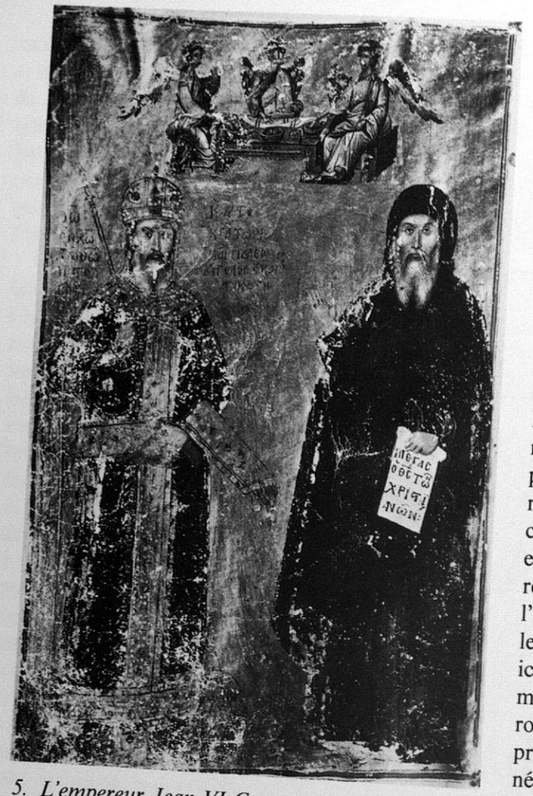
3. Le roi Milutin comme moine et saint Joasaph, Monastère de Gračanica, vers 1325.



4. Le roi Milutin comme le nouvel Joasaph, Job et Elie, Gračanica, vers 1325 (Dessin de Branislav Živković).

que l'on doit la représentation de la Trinité en forme de trois anges que l'on voit au-dessus du double portrait et que le moine montre de la main. D'après cette interprétation on pourrait considérer cette manière de représenter la Trinité comme foncièrement anti-islamique à l'époque de l'invasion de la partie centrale de l'Empire par les Turcs [38].

Les deux portraits de l'empereur géorgien David Narine, l'un en souverain, l'autre en moine, qui se trouvent dans l'une des chapelles sud du monastère de Gelati, ont été peints à peu près à la même époque [39]. Ils diffèrent quelque peu de leur modèle byzantin, quoique l'idée fondamentale soit la même. En effet, ils sont tournés dos à dos : David en moine, sur le mur sud, est tourné vers l'autel, et David en souverain, sur le mur ouest, s'adresse par ses prières au Christ bénissant peint au-dessus de l'entrée (fig. 6). Dans les deux inscriptions il est intitulé « empereur ». Les portraits des empereurs Cantacuzène et Narine sont apparentés par la conception. Au-

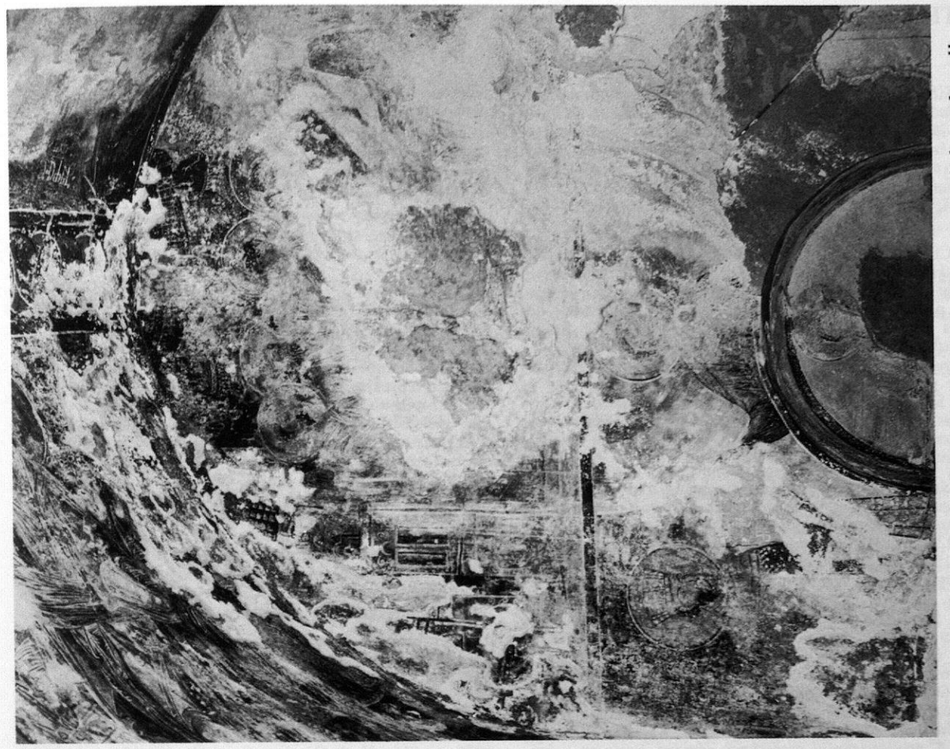


5. *L'empereur Jean VI Cantacuzène, Paris, Bibliothèque Nationale, Par. gr. 1242.*

dessus des figures royales est peinte la Trinité. A Gelati l'Hospitalité d'Abraham se trouve au-dessus de David en empereur (fig. 7). Cette représentation pourrait-elle être expliquée par la même conception anti-islamique qui animait le peintre de la Trinité au-dessus du double portrait de l'empereur Cantacuzène ?

Si l'on introduisait dans l'étude des doubles portraits des souverains avec la Trinité la légende de Barlaam et Joasaph – ce qui nous est suggéré par le nom de moine de l'empereur Cantacuzène et le portrait en moine de Milutin, devenu le nouveau Joasaph – nous arriverions à un point de départ qui nous ouvrirait des horizons nouveaux. L'un des épisodes les plus importants de cette légende est le baptême du prince Joasaph. Barlaam a fini par apprendre à Joasaph le catéchisme avec le *Credo*, puis il l'a baptisé. En même temps il a montré à son élève qu'il portait au-dessous de son costume de cour son vieux froc sale et déchiré de moine, en bure et en cuir. Lorsque, au départ, il lui fit cadeau de ce froc, Joasaph considérait celui-ci comme étant plus précieux que le porphyre et la pourpre impériaux. Il les revêtit sous ses habits princiers, après avoir quitté le trône et s'être rendu dans le désert, donnant en passant ses atours princiers à un pauvre homme dans la chaumière duquel il avait passé la nuit. C'est ainsi que, d'après la légende, Joasaph devint le prototype du souverain qui, par amour sacré de la vie érémitique, quitta son manteau royal et se vêtit de la robe de bure [40].

Il semble que certaines parties des doubles portraits de Jean Cantacuzène et de David Narine puissent être conformes à ces passages du roman. La disposition de la Trinité au-dessus de leurs portraits n'a pas forcément un sens purement polémique, mais pourrait aussi être une représentation picturale du *Credo*, ce qui n'est pas rare dans la peinture byzantine [41]. Le portrait de ce souverain, vêtu de deux façons, souligne son exploit : il a renoncé à la plus grande gloire terrestre, pour se consacrer à Dieu, et a échangé l'éphémère pour l'éternel. Dans l'art occidental le même acte est décrit par une autre formule iconographique : le souverain y est peint au moment où il dépose ses insignes et ses atours royaux [42]. La peinture byzantine du XIVe siècle préférait employer à cet effet l'iconographie funéraire. Cela voulait indiquer en même temps que le souverain, en prononçant ses vœux, était mort pour ce monde – une idée qui était toujours soulignée par l'Église orthodoxe à l'occasion de l'entrée dans les ordres d'un chrétien. Il semble donc très vraisemblable que les doubles portraits de Jean Cantacuzène et de David Narine aient eu, comme base spirituelle, le roman du prince Joasaph, c'est-à-dire qu'on voulait présenter les souverains en question comme des « nouveaux Joasaphs ». Dans le milieu géorgien, où le roman de Joasaph était pour le moins aussi populaire qu'à Byzance, apparut une formule du double portrait du souverain presque identique à celle de Byzance, toutes deux étant évidemment sous-tendue par les mêmes réflexions. Cette formule iconographique semble avoir été la troisième manière par laquelle l'on montrait, au XIIIe et XIVe siècle, un souverain qui, renonçant à la gloire de ce monde, s'était voué à servir le Seigneur. Pour se conformer à la conception de ces personnages qui leur était imposée par la société médiévale, les artistes se sont servis de diverses variantes iconographiques, et s'inspirèrent généralement de la morale qui se dégageait de la légende du saint prince Joasaph.



7. *Hospitalité d'Abraham et le portrait de David Narine, Gelati, chapelle sud, XIVe siècle.*

6. *David Narine comme empereur et moine, Gelati, chapelle sud, XIVe siècle.*

1. Cf. A. Th. Papandopoulos, *Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259-1453*, Amsterdam, 1962, p. 42 (au sujet du roi Jean Uroš) ; D. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos*, Washington, 1968, pp. 10, 86, 90 (au sujet de Jean VI Cantacuzène et Isaac Tornikès) ; H. Delehaye, *Synaxaires byzantins, ménologes, typica*, Londres, 1977, pp. 84, 92, 93 (au sujet de Jean Vranas et d'Isaac Tornikès).

2. Cf. V. Ključevski, *Drevnerusskije žitija svjatyh kak istoričeskij istočnik*, Moscou, 1871, p. 275 ; E. Golubinskij, *Istorija kanonizaciji svjatyh v Russkoj cerkvi*, Moscou, 1903, p. 149 (au sujet du prince André qui descendait des princes de Jaroslav et résidait au monastère de Spasokamenski comme moine Joasaph et mourut en 1453). L'une des coutumes lors de la prononciation des vœux était de choisir pour le jeune moine un nom qui commençât par la même initiale que son nom laïque. Tous les aristocrates byzantins et serbes qui prirent le nom de Joasâph avaient eu des noms commençant par un j. La seule exception fut celle du prince russe André.

3. Nous ne citerons que les principaux d'un grand nombre d'ouvrages : A. N. Veselovskij, « Vizantijskije povesti o Varlaame i Joasafe », *ZMNP*, CXCII (Moscou, 1877), pp. 122-154 ; *id.*, *Sobranije sočinenii*, VIII, vyp. 2, Léningrad, 1930, pp. 419-468 ; S. Novaković, « Varlaam i Joasaf, Prilog poznavanju uporedne literarne istorije Srba, Bugara i Rusa », *Glasnik Srpskog učenog društva*, L (Belgrade, 1881), pp. 1-121 ; P. Peeters, « La première traduction latine de « Barlaam et Joasaph » et son original grec », *Analecta Bollandiana*, XLIX (Bruxelles-Paris, 1931), pp. 276-312 ; F. Dölger, *Der griechische Barlaam - Roman, Ein Werk des H. Johannes von Damaskos*, Ettal, 1953 ; P. Devos, « Les origines du « Barlaam et Joasaph » grec », *Analecta Bollandiana*, LXXV (1957), pp. 83-104 ; S. Nucubidze, *K proishoždeniju greceskogo romana Varlaam i Joasaf*, Tbilisi, 1956 ; H. Grégoire, « Le monastère d'Iviron et le rôle des Géorgiens du Mont Athos », Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 32 (1963), pp. 420-426 ; B.L. Fonkić, « Un « Barlaam et Joasaph » grec daté de 1021 », *Analecta Bollandiana*, 91 (1973), pp. 13-20 ; E. Khintibidze, *Concerning the Relationship of the Georgian and Greek Version of Barlaam and Joasaph*, Paris 1976 ; *id.*, « Novejšije trudy o proishoždenii greceskogo romana « Varlaam i Joasaf », *Kavkaz i Vizantija*, 2 (Erevan, 1980), pp. 91-97.

4. Cf. P. Peeters, *op. cit.*, pp. 286, 290-291 ; F. Dölger, *op. cit.*, pp. 4-11 ; S. Nucubidze, *op. cit.*

5. H. Delehaye, *Propyleum ad Acta sanctorum, Novembris, Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, p. XLI, 926_{60} ; Sergii, archevêque, *Polnyj mesjaceslov Vostoka*, II, Vladimir, 1901, pp. 476-477 (sous le 19 novembre).

6. F. Dölger, *op. cit.*, pp. 33-35.

7. F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca*, I, Bruxelles, 1957, pp. 79-80. Voyez au sujet des différents textes encore : *id.*, *Auctarium Bibliothecae hagiographicae graecae*, Bruxelles, 1969, pp. 38-39 ; A. Erhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homilitischen Literatur der griechischen Kirche*, III, Leipzig, 1943, p. 883 ff.

8. L. Petit, *Bibliographie des Acolouthies grecques*, Bruxelles, 1926, p. 124 ; Sergii, archevêque, *op. cit.*, 476-477.

9. S. Pétridès, « Les œuvres de Jean Eugenikos », *Echo d'Orient*, XIII (1910), p. 112 (canon datant du second quart du XVe siècle) ; C. Émereau, « Hymnographi byzantini », *ibid.*, XXIV (1925), p. 168 ; H. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, V, Vatican, 1966, p. 178 (recueil renfermant aussi des hymnes plus récents).

10. H. Grégoire, *loc. cit.* ; E. G. Hintibidze, « Afonskaja gora kak mesto pojavlenija i rasprostranenija « Dušepolezноj povesti o Varlaame i Joasafe », *Trudi Tbiliskogo Universiteta*, no. 177 (1976), pp. 33-45 (avec bibl.).

11. P. Peeters, *op. cit.*, pp. 281-288.

12. H. Delehaye, *Propylaeum ad Acta sanctorum, Novembris*, XLV.

13. S. Novaković, *op. cit.*, pp. 53-55, *passim* ; D. Bogdanović, *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara*, I, Belgrade, 1978, p. 163, N° 422.

14. S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1937, pp. 23-25, Album, pl. I-XXI.

15. Cf. Domentian, *Životi svetoga Save i svetoga Simeona*, traduit par L. Mirković, Belgrade, 1938, 31-34, 242-244. Le roi Étienne le Premier Couronné, autre fils de Stefan Nemanja, dans la biographie de son père, qu'il a écrite, ne mentionne pas le rôle du moine russe lors de l'entrée de Rastko dans les ordres, quoiqu'il mentionne son départ pour le Mont Athos (cf. *Stare srpske biografije*, traduites et commentées par M. Bašić, Belgrade, 1924, pp. 45-47). Un autre biographe de Sava, le moine athonite Teodosije, de la fin du XIIIe et des premières décennies du XIVe siècle, reprend l'histoire du moine russe qu'il tire de la *Vie des saints Sava et Siméon* de Domentian (cf. *ibid.*, pp. 83-86). Il est clair qu'à cette époque deux écrivains du Mont Athos pouvaient mieux connaître l'histoire de Barlaam et Joasaph qu'un roi de Serbie, et lui attribuer la raison de la décision du jeune prince serbe.

16. Principaux ouvrages à ce sujet : V. J. Djurič, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Herrsching, *s.d.*, pp. 42-44, 247-249 (= *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade, 1974, pp. 31-33, 191-192). Et encore : R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1976, p. 166 ; V. J. Djurič, « Sveti Sava i slikarstvo njegovog doba », *Sava Nemanjić – Sveti Sava, istorija i predanje*, Belgrade, 1979, pp. 246-248 ; G. Babić-Djordjević, « Les plus anciennes fresques de Studenica », *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*, II, *Art et archéologie, Communications*, A, Athènes, 1981, pp. 31-42.

17. V. J. Djurić, « Sveti Sava i slikarstvo njegovog doba », *op. cit.*, pp. 247-248 ; G. Babić, *op. cit.*, p. 42.

18. Cf. S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1963, pp. 82,83, dessins n° 15 et 19.

19. A ce sujet : S. Smirnov et Dj. Bošković, *Neobjavljene freske XIII veka u riznici manastira Studenice*, Starinar, IIIe série, tome VIII-IX (Belgrade, 1933-34), p. 346 ; S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934, pp. 16-17, 76.

20. Domentian, *op. cit.*, pp. 146-150 ; *Stare srpske biografije*, *op. cit.*, pp. 206-210.

21. Cf. S. Radojčić, *Portreti*, *op. cit.*, passim ; D. Panić et G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade, 1975, pl. II.

22. Si l'on considère la liste des manuscrits conservés du roman, établie par F. Dölger, *op. cit.*, pp. 4-11, on verra que la plupart datent du XIe siècle et immédiatement après viennent ceux qui ont été copiés au XIVe siècle.

23. Je ne cite ici que des exemples de Serbie et de Macédoine : Galište, près de Kastoria, semble dater du XIIIe siècle (E. G. Stikas, « Une église des Paléologues aux environs de Castoria », *Byzantinische Zeitschrift*, 51, 1958, pp. 104-105, pl. VI) ; La Vierge Péribleptos d'Ohrid datant de 1294/95 (R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, plan 20 et compléments informatifs aux plans 20-22) ; Gračanica, datant des environs de 1320 (V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, II, Belgrade, 1934, p. 29) ; Dečani, vers 1350 (V. R. Petković et Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, II, Belgrade, 1941, I, pl. XCI) ; Sainte-Sophie d'Ohrid, vers 1350 (C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade, 1980, pp. 77-78 et dessin N° 20) ; Matejić, vers 1360 (V. R. Petković, *La peinture...*, *op. cit.*, p. 48) et Ravanica, vers 1385 (B. Živković, « Ravanica » – pour la répartition de la peinture murale, dessin N° 28 – *Manastir Ravanica, Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Belgrade, 1981). Il s'agit en majorité des plus fameuses fondations des souverains serbes de l'époque.

24. S. Der Nersessian, *op. cit.*, pp. 63-68 (où tout le problème est exposé). Ouvrages complémentaires ultérieurs : A. Xyngopoulos, Ἡ βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Salonique, 1946, pp. 50-52 ; G. et M. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athènes, 1952, pp. 211-212, pl. 81 B ; S. Radojčić, *Jedna scena iz romana o Varlaamu i Joasafu u crkvi Bogorodice Ljeviške*, Starinar, n.s., III-IV (Belgrade, 1955), pp. 77-81 (= S. Radojčić, *Tekstovi i freske*, Novi Sad, s.d., pp. 136-147) ; R. Hamann-Mac Lean, *op. cit.*, p. 166 ; K. Wessel, « Barlaam und Joasaph », *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart, 1966, pp. 497-507 ; S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, pp. 69-70 ; G. Vzdornov, *Issledovanije o Kijevskoj Psaltiri*, Moscou, 1978, pp. 51-52, 140-141 (avec la bibliographie des ouvrages russes plus anciens) ; H. Belting, *Der serbische Psalter*, Wiesbaden, 1978, pp. 187-189 (avec la bibliographie des ouvrages plus anciens). Cf. pour des images identiques ou semblables dans l'art occidental : L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III/1, Paris, 1958, pp. 177-178 ; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, herausgegeben von E. Kirschbaum, I, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1968, pp. 245-246.

25. Cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, Londres, 1972, p. 247.

26. Dj. Slijepčević, *Istorija Srpske pravoslavne crkve*, I, Munich, 1962, pp. 164-165 (avec la bibliographie des ouvrages plus anciens).

27. Cf. A. Xyngopoulos, *op. cit.*, pp. 49-50 ; G. et M. Sotiriou, *op. cit.*, p. 211, pl. 81 a ; V. Djurić, « La peinture de Resava », *L'école de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972, pp. 284-285. L'iconographie de ce tableau demande encore à être expliquée. Le geste protecteur du saint à l'égard de l'évêque est emprunté à une mosaïque de la même église. Les saints ont aussi la même attitude envers les membres de la famille des donateurs dans l'église du village de Staničenje (Yougoslavie) datant de 1331-1332, en leur posant la main sur les épaules. C'est l'attitude protectrice des saints envers les personnes vivantes, telle que nous la voyons dans les mosaïques de Saint-Démétrios de Thessalonique. Si la fresque de l'église Saint-Démétrios représente réellement Grégoire Palamas, il faudrait alors, et c'est vraisemblable, la dater encore du vivant de Palamas.

28. Danilo II, archevêque, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, traduit par L. Mirković, Belgrade, 1935, pp. 114-115.

29. P. Popović, *Kralj Milutin kao monah na freskama u Gračanici*, Starinar, IIIe série, IV (Belgrade, 1927), pp. 113-114 ; V. Petković, « Lik kralja Milutina kao svetitelja », *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, VIII (Belgrade, 1928) pp. 107-109 ; S. Radojčić, *Portreti*, *op. cit.*, p. 44 ; D. Milošević, « Srbi svetitelji u starom slikarstvu », *O Srbljaku*, Belgrade, 1970, pp. 203-204 ; P. Mijović, « Carska ikonografija u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti », III, *Starinar*, n.s., XXVIII-XXIX (Belgrade, 1979), pp. 113-115.

30. Cf. G. Millet, « Portraits byzantins », *Revue de l'art chrétien*, N° de Novembre-Décembre 1911, pp. 448-449.

31. S. Radojčić, *Portreti*, *op. cit.*, pp. 44-45 ; Ch. Walter, « The Iconographical Sources for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica », *L'art byzantin au début du XIVe siècle*, Belgrade, 1978, pp. 183-200 ; P. Mijović, *op. cit.*, pp. 82-83.

32. Chez les anciens écrivains serbes les comparaisons avec Job et Elie sont très fréquentes pour souligner les vertus des personnages comparés à ces modèles chrétiens. L'archevêque Danilo II (*op. cit.*, pp. 99, 107) insiste sur les vertus de Milutin ressemblant à celles de Job. Cf. aussi D. Milošević, *loc. cit.* ; P. Mijović, *op. cit.*, p. 115.

33. Cf. V. R. Petković, *La peinture serbe*, II, p. 34, fig. 32, 33.

34. P. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, New York, 1966, pp. 276-288 ; vol. 3, pls. 537-542.

35. G. Millet, *op. cit.*, pp. 48-50 ; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, pp. 10, 12 (avec une bibliographie des ouvrages plus anciens) ; M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes, 1981, p. 66. Le portrait de l'aristocrate Mélias du XIe siècle que décrit Christophore de Mytilène était semblable (cf. G. Millet, *loc. cit.*).

36. Repr. en couleurs : A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 184. Principaux ouvrages récents : E. Voordeckers, « Examen codicologique du codex Parisinus Graecus 1242 », *Scriptorium*, XXI (Bruxelles, 1967), pp. 288-294 ; H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, pp. 84-88 ; T. Velmans, « Le portrait dans l'art des Paléologues », *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971, p. 139, passim ; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leyde, 1976, pp. 134-135 ; *id.*, *Corpus of dated illuminated greek Manuscripts*, Leyde, 1981, pp. 66-67 (avec une bibliographie complète).

37. I. Spatharakis, *The Portrait...*, *op. cit.*, p. 135.

38. H. Belting, *op. cit.*, pp. 84-86.

39. On estime d'habitude la peinture murale de la chapelle sud comme datant de la fin du XIIIe siècle, à l'époque où l'empereur David est devenu moine à Gelati : R. Mepisašvili, *Arhitekturnyj ansambl Gelati*, Tbilisi, 1966, pp. 5-6 ; R. Mepisachvili et V. Tsintsadzé, *L'art de la Géorgie ancienne*, Leipzig, 1978, p. 186 (les deux portraits y sont reproduits) ; G. Alibegašvili, *Svetskij portret v gruzinskoj srednevekovoj monumentaljnoj živopisi*, Tbilisi, 1979, pp. 93-94, pl. 34-35 ; D. Mouriki, « The formative Role of byzantine Art on the artistic Style of the cultural Neighbours of Byzantium », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31/2 (XVI internationaler Byzantinistenkongress, Akten 1/2, Vienne, 1981), p. 744. Au sujet de David Narine voir : K. Salia, *Histoire de la nation géorgienne*, Paris, 1980, pp. 228-235, 240.
En réalité deux couches de peinture murale ont été conservées dans la chapelle sud. La couche plus ancienne se voit dans les zones supérieures et du côté nord. Il s'agit du style monumental de la fin du XIIIe siècle, probablement du temps de Narine. La couche plus récente couvre toute l'abside dans sa zone inférieure et se voit sur tout le mur ouest. C'est là que sont les portraits de l'empereur David Narine. Cette peinture murale a son origine dans une reconstruction effectuée dans la seconde moitié du XIVe siècle.

40. Cf. S. Novaković, *op. cit.*, pp. 96-99, 116-117. Se retrouve aussi dans les romans illustrés : S. Der Nersessian, *L'illustration du roman...*, *op. cit.*, pp. 20, 23 (où les citations sont tirées de la P. G.). Pour les costumes, en particulier dans ce roman, voir *ibid.*, pp. 182-190. Certains passages sont illustrés : *ibid.*, pl. IX, 31, XX, 73, XXIV, 91, LXXIV, 291, LXXV, 298, LXXVII, 305, 306, XCI, 268.

41. Dans une chapelle de Djurdjevi Stupovi, par exemple : V. J. Djurić, « Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu i njihove književne paralele », *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, X (Belgrade, 1967), p. 136.

42. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris, 1959, pp. 821, 1338-1339, 1351, 1509 ; *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, uredio A. Badurina, Zagreb, 1979, pp. 388, 609, passim. Cette forme de renoncement au pouvoir a passé de l'art occidental en Serbie. C'est ainsi qu'à été peint saint Sava au début du XVIIe siècle dans le monastère de Piva.

Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to mid-Thirteenth Centuries:

Sources of Wallpainting at Deir es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94.

by Lucy-Anne HUNT

INTRODUCTION

During the Ayyūbid period of the late twelfth to mid-thirteenth centuries Egypt stood as the focus for politics in the Eastern Mediterranean, and the interplay of Christian-Muslim relations in both external and internal affairs is reflected in the artistic activity of the time. The sources of Christian painting in Egypt during this period are discussed here, focusing on two painted programmes of New Testament iconography in different media. The wallpaintings of the church of el 'Adra at Deir es-Suriani, the joint subject of a recent publication by the Institut Français d'Archéologie Orientale in Cairo [1] are here argued to date from the second quarter of the thirteenth century by comparison with dated manuscript illumination and attributed to a workshop composed of artists from different Eastern Christian backgrounds, whose activities continued into the mid-century. The illustrated New Testament manuscript (Paris, Institut Catholique Copte-Arabe 1/Cairo, Coptic Museum Bibl. 94), produced in Cairo in 1249-50, is known from l'Abbé Leroy's study of illustrated Coptic and Copto-Arabic manuscripts published in 1974 [2]. As the major product of Coptic church patronage dating to the last year of Ayyūbid rule, it represents the culmination of painting in Egypt and the allied territory of Syria for the Ayyūbid period as a whole. Consideration of the sources of the wallpainting and manuscript together proposes a frame of reference for painting in the Eastern Mediterranean at the time of the Crusades and clarifies the dating and context of other painting of this period, both Christian and secular Arab.

The question of cultural interchange in Ayyū- context of economic and political developments throughout the Eastern Mediterranean during the twelfth to mid-thirteenth centuries. The first factor is Egypt's regaining of status and prestige, particularly in response to the Crusader presence in the Near East. The second is the pluralistic nature of society in Egypt. These provide a perspective for discussing the artistic production of the Christian communities.

EGYPT IN THE 12TH TO MID-13TH CENTURIES: A MEDITERRANEAN PERSPECTIVE

Through its maritime and trading supremacy built up under the Fātimids, Egypt enjoyed an economic predominance throughout the Eastern Mediterranean which came to provide the basis for the Ayyūbid adoption of the jihād or Holy-War against the Crusader states [3]. Cairo functioned as its flourishing capital city, with Alexandria the main entrepôt for trade between Europe and the Levant. A free trade economy operating between Egypt, the Italian city states, Byzantium and North Africa bore witness to Fāṭimid naval supremacy in the Eastern Mediterranean balance of power [4]. From the end of the eleventh century this favourable situation came under stress from Frankish and Seldjuḳ aggression and was eroded throughout the twelfth by internal Fāṭimid political dissolution. By 1124 most of the Syro-Palestinian coast was in Crusader hands and Crusader success directly against Egypt was manifest in the capture of Ascalon in 1153 [5]. Meanwhile the Zengids replaced the Seldjuḳs in Syria, unified by Nur ad-Din, especially after his capture of Damascus in 1154 [6]. Egypt became hostage to the power shifts bet-

Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to mid-Thirteenth Centuries:

Sources of Wallpainting at Deir es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94.

by Lucy-Anne HUNT

INTRODUCTION

During the Ayyūbid period of the late twelfth to mid-thirteenth centuries Egypt stood as the focus for politics in the Eastern Mediterranean, and the interplay of Christian-Muslim relations in both external and internal affairs is reflected in the artistic activity of the time. The sources of Christian painting in Egypt during this period are discussed here, focusing on two painted programmes of New Testament iconography in different media. The wallpaintings of the church of el 'Adra at Deir es-Suriani, the joint subject of a recent publication by the Institut Français d'Archéologie Orientale in Cairo [1] are here argued to date from the second quarter of the thirteenth century by comparison with dated manuscript illumination and attributed to a workshop composed of artists from different Eastern Christian backgrounds, whose activities continued into the mid-century. The illustrated New Testament manuscript (Paris, Institut Catholique Copte-Arabe 1/Cairo, Coptic Museum Bibl. 94), produced in Cairo in 1249-50, is known from l'Abbé Leroy's study of illustrated Coptic and Copto-Arabic manuscripts published in 1974 [2]. As the major product of Coptic church patronage dating to the last year of Ayyūbid rule, it represents the culmination of painting in Egypt and the allied territory of Syria for the Ayyūbid period as a whole. Consideration of the sources of the wallpainting and manuscript together proposes a frame of reference for painting in the Eastern Mediterranean at the time of the Crusades and clarifies the dating and context of other painting of this period, both Christian and secular Arab.

The question of cultural interchange in Ayyūbid Egypt must be approached within the wider context of economic and political developments throughout the Eastern Mediterranean during the twelfth to mid-thirteenth centuries. The first factor is Egypt's regaining of status and prestige, particularly in response to the Crusader presence in the Near East. The second is the pluralistic nature of society in Egypt. These provide a perspective for discussing the artistic production of the Christian communities.

EGYPT IN THE 12TH TO MID-13TH CENTURIES: A MEDITERRANEAN PERSPECTIVE

Through its maritime and trading supremacy built up under the Fātimids, Egypt enjoyed an economic predominance throughout the Eastern Mediterranean which came to provide the basis for the Ayyūbid adoption of the jihād or Holy-War against the Crusader states [3]. Cairo functioned as its flourishing capital city, with Alexandria the main entrepôt for trade between Europe and the Levant. A free trade economy operating between Egypt, the Italian city states, Byzantium and North Africa bore witness to Fāṭimid naval supremacy in the Eastern Mediterranean balance of power [4]. From the end of the eleventh century this favourable situation came under stress from Frankish and Seldjuḳ aggression and was eroded throughout the twelfth by internal Fāṭimid political dissolution. By 1124 most of the Syro-Palestinian coast was in Crusader hands and Crusader success directly against Egypt was manifest in the capture of Ascalon in 1153 [5]. Meanwhile the Zengids replaced the Seldjuḳs in Syria, unified by Nur ad-Din, especially after his capture of Damascus in 1154 [6]. Egypt became hostage to the power shifts between the Franks and Syrians until the decisive

Syrian intervention in Egypt in 1171 and the establishment of the Ayyūbid state under Saladin [7]. Subsequent unity with Syria entailed the harnessing of Egypt's resources to the leadership of the jihād. Saladin's massive offensive, initiated in 1185, took Jerusalem and all the major Crusader strongholds in but four years, leaving only Tyre, Tripoli and Antioch in Crusader hands [8]. The impossibility of sustaining this impetus, and indeed containing its backlash, was a problem to be faced by Saladin's Ayyūbid successors [9].

Egypt became the goal of Crusader activity throughout the Ayyūbid period, the Ayyūbid response being a deliberate policy of détente and peaceful coexistence with the Frankish states to attempt to maintain the status quo. Early in the thirteenth century the Fourth Crusade was planned to attack Egypt, before it was diverted against Byzantium [10]. Several coastal towns were returned to the Franks enabling them to re-establish their presence on the Syro-Palestinian coast, and good will was for a while fostered on both sides, as the Franks too enjoyed the period of consolidation and ease of life it engendered, especially at Acre. But fresh initiatives from Europe broke the peace when shortly afterwards Pope Innocent III initiated the Fifth Crusade, which attacked Damietta in 1218 [11]. The arguments of certain Crusader advisers, among them James of Vitry, revealed their recognition of the crucial political importance of Egypt, both as the key to the Holy Land itself and as a foothold for wider influence throughout the Near East [12]. Not least in the minds of the Crusaders was the economic advantage of wider trading opportunities [13]. Almost desperately generous terms were offered to the Crusaders. During the seige of Damietta, al-Kāmil offered Jerusalem itself as the cost of raising the siege and departure from the Egyptian coast, an offer which was rejected by Pelagius, the Papal legate, in spite of strong advice in favour of acceptance [14]. In addition, the Sultan even suffered an evangelical visit by St. Francis of Assisi [15]. When the crusaders had taken Damietta, in an attempt to forestall the Crusader advance on Cairo, the offer was stepped up to include many of Saladin's remaining gains in Syria [16]. This was again rejected by the Papal party, still determined to march up the Nile on Cairo, although in the event this failed and the Crusaders were forced to leave Egypt altogether in 1221. Despite this, the Ayyūbid policy of appeasement continued and even reached its apogee in 1229 with the surrender of Jerusalem to Frederick II by al-Kāmil through sheer diplomacy [17]. The understanding between these two leaders, which scandalised popular opinion on both sides, reveals interests and sympathies which would have been unthinkable outside the context of a common peace policy. The coherent practice of this policy continued until the death of al-Kāmil in 1238, coincident with the decline of the effective control and co-ordination of the Ayyūbid state machinery itself [18]. The last Ayyūbid ruler was murdered during the crusade led by Louis IX, again directed against Egypt [19]. The year 1249 saw the take-over of power by the Mamlūk régime, and the Mediterranean orientation of the past two centuries was at an end.

CHRISTIAN COMMUNITIES IN EGYPT: THEIR STATUS AND RELATIONSHIPS

Turning to the question of Christian-Muslim relations in internal social affairs, a comparably tolerant and conciliatory attitude normally prevailed. The Christians in Egypt, together with the Jews, constituted a sizeable minority regarded by the Muslims as the « Dhimmis » or non-Muslim peoples [20]. Protection of the non-Muslim, a feature of most of Fāṭimid rule, was maintained under the orthodox Sunni Ayyūbids, except during the unstable early years of Saladin's rule and periods of insecurity during direct attack by the Crusaders in 1219 and 1249 [21]. Foremost amongst the Christian communities was the Coptic, the national Monophysite party, which retained its ascendancy over the other non-Muslim groups. At the turn of the thirteenth century, the Christian populations were largely located in the urban areas of Fusṭāṭ, the province of al-Jīzah, along the Nile and in Upper Egypt [22]. The administration of the Coptic Church was centered at the Patriarchate in Cairo and supported by the authority of the monasteries, which were themselves legally protected when necessary [23]. The political significance of the Copts rested primarily on their importance as an educated class of administrators, scribes and tax collectors, and concomitantly, those who followed careers in government administration often reached positions of preeminence in the Church hierarchy [24]. In addition to Coptic and the spoken language of Arabic, educated Copts retained a knowledge of Greek [25]. Copts were active in the professions, especially medicine, business and trade [26]. The mercantile activity of Coptic and Jewish merchants was maintained until the mid-thirteenth century, although

1. Deir es-Suriani, Ascension (West end). Photo : From Leroy, Ouadi Natroun *Pl. 125.*

reduced by Saladin's preferential support for Muslim traders, and it has been further suggested that their trading activities from the later Fāṭimid period became limited by the double taxation imposed on them, to handling the commodities of foreign merchants [27]. The picture that emerges is one of coexistence between Muslims and Christians within socially defined limits, and cooperation in commerce and industry, with certain specialist areas in the hands of skilled Christian and Jewish craftsmen, as Muslim and foreign merchants increasingly cornered economic privileges.

While the Copts were the predominant Christian community, they were not the only Christians living and working in Egypt. The Armenian community was established in the late tenth century and prospered under the Fāṭimids, with Armenians holding prominent posts in the army and administration [28]. Their position deteriorated towards the end of the Fāṭimid period and many were dismissed under Saladin [29]. The Syrian Jacobite and Melkite churches were also represented in Egypt, as continuously if not as prominently as the Armenian. One of the strengths of the Syrian Jacobite community, centred at Deir es-Suriani in the Wadi Natrūn, was its affinity with the Coptic, and their mutual respect, with Syrians given refuge in Egypt during times of persecution in Syria [30]. The Melkites retained some churches in Egypt, especially Lower Egypt, in the late twelfth century, as the theological controversy surrounding the reforms of Ibn al-Ḳanbar under the Patriarchate of Mark III showed [31]. Until they fell under suspicion after the fall of Damietta in 1219, the Melkites were regarded in the same light as the other dhimmis, and a Melkite is even recorded as having negotiated on behalf of Saladin during the seige of Jerusalem [32].

Relations between these various communities were somewhat equivocal in that they acknowledged their rivalries at the same time as sharing religious practices and identifying with one another as non-Muslim dhimmis. Whilst recognising differences in religious practice, the different

3. *Deir es-Suriani, Nativity with Adoration (Sanctuary, South semidome). Photo : From Leroy,* Ouadi Natroun *Pl. 113.*

2. *Deir es-Suriani, Annunciation (Sanctuary, South semidome). Photo : From Leroy,* Ouadi Natroun *Pl. 109.*

communities often held communal services, and their collaboration in church building and decoration can be seen as part of the practice of communal worship.

Artistic activity of the Christian communities

The cooperation of artists from the different Christian communities, organised into workshops, is inferred from the presence of inscriptions in Armenian and Syriac in addition to Coptic, in programmes of painted decoration. The thirteenth century painting to be further-considered here can be seen as part of the widespread burst of activity in various parts of Egypt during the twelfth to mid-thirteenth centuries, involving both the decoration, or redecoration, of monastic churches and the production of illustrated manuscripts, mostly Gospel books.

The earliest dated wallpaintings of this period are those in the triconch sanctuary of the church of Deir el-Abiad at Sohag, of 1124. The Eastern semidome is painted with Christ in Majesty, seated on a decorated throne within a mandorla, from which issue winged Evangelist symbols [33]. Beyond, at the edges of the semidome, the Evangelists appear writing their Gospels contained within roundels separated by decorative panels [34]. The Virgin, St John and angels are shown in medallions around the arch soffit. Inscriptions in Coptic and Armenian in the semidome not only date the completion of the work, but give the name of the artist as Theodore, and refer to particular ecclesiastics and events [35]. This apse painting, taken in conjunction with the draped cross flanked by the Deësis in the Southern semidome [36] can be related iconographically, if not stylistically, with the paintings of a century later in the small South chapel of the monastery church of St. Antony's on the Red Sea, also inscribed in both Coptic and Armenian and probably dating to the 1230s [37]. Attempts have been made to relate the Sohag paintings to wallpaintings elsewhere, some without inscriptions. H. Torp suggested that the painter Theodore was an itinerant Armenian artist, to whom he attributed the column paintings formerly decorating the North church at Bawit, probably destroyed during the later twelfth century and now known only from Clédat's excavation photographs, of which Torp published two [38]. While Torp rightly identified 'Byzantinising' features common to both, the relationship of these and other wallpaintings in Egypt, including those of Assouan, Esna and Fusṭāṭ, to their sources needs separate investigation [39]. What should be stressed here is the evident pooling of skills of artists from the different communities, each retaining contacts outside Egypt.

Contemporary with the painting of monastic churches during the twelfth to thirteenth centuries was the proliferation of New Testament manuscripts, particularly Gospel books in the Northern, Bohairic Coptic dialect, often with parallel Arabic texts and several of them illustrated. The development of the vernacular Arabic text was coterminous with both a direct return to the original textual sources in Greek and Syriac and a revival of Coptic linguistic and literary studies. During the early and mid-thirteenth century, a significant part was played by three brothers, sons of al-'Assāl [40]. One of these, Hibatallāh, was responsible for new versions of both the Bohairic Coptic and Arabic New Testament texts in the mid-century [41]. Thus the influence of Greek manuscript illumination on the decoration of Coptic and Copto-Arabic books follows the transmission of the New Testament text. Furthermore, since the process of translation and development of the parallel Arabic text depended on the initiative of the Coptic Patriarchate, the stimulus was from Cairo and Alexandria through the medium of the Bohairic version of the New Testament. This Northern, primarily urban emphasis also accounts for the introduction of secular Arab elements, which transformed traditional forms of Coptic representation and ornament.

The earliest Bohairic Gospel book from this period with illustrations strongly influenced from Byzantine illumination is Oxford, Bodleian Lib. Huntington 17, produced, perhaps in Cairo, for a Deacon and Sheikh in 1173 and containing an illustrated cross frontispiece with Christ and Matthew and the three other Evangelist portraits [42]. The illustration of the Gospels in Paris, B.N. Copte 13, produced by the Metropolitan Michael of Damietta in 1178-80, combines a strong genre element with the narrative cycle of frieze-like scenes [43]. Another Gospel book (Vatican Lib. Copto 9) contains a highly ornamental frontispiece of geometric designs like contemporary woodwork, title headings and accompanied Evangelist portraits. An extra frontispiece, inserted at the front of the manuscript proper, is argued here to be slightly later in date. The provenance of this manuscript is unknown, although Cairo may be suggested: it is known to have been in Cairo in 1270 whence it was sent to St. Antony's monastery near the Red Sea [44].

ian communities in Egypt. Christian-Muslim re-

ed that no secular illustrated Arab manuscripts from the Ayyūbid period can be attributed

4. Deir es-Suriani, Dormition (Sanctuary. North semidome). Photo : From Leroy, Ouadi Natroun *Pl. 136.*

the West end and the Annunciation, Nativity and Dormition of the Virgin in the Eastern sanctuary. These were until recently assigned to the patronage of Moses of Nisibis in the early tenth century [51]. In his reassessment of the decoration of the church, l'Abbé Leroy assigned the earlier phase of the painted decoration, fragments of which are visible through the Ascension scene, to Moses' patronage and proposed a late twelfth-early thirteenth century date for the semidome paintings themselves, a view which has recently been restated in the French Institute monograph on the paintings of the Wadi Natrūn monasteries [52]. These datings need now to be reconsidered.

Painting of the Ascension (West end)

At the extreme West end of the church a narrow passage joins a corridor running North-South at right angles, which is roofed by two transverse arches. The space between the archway thus formed and the Western wall is painted with an Ascension scene (fig. 1) [53]. In the lower register, the central figure of the Virgin orans is flanked by the apostles, who either converse with one another or crane their necks looking up at the mandorla above, held by two angels, which contains the seated figure of Christ. He holds the Gospels in his left hand and raises his right in blessing. Faint white rays issue from the mandorla, which changes in colour from dark blue in the centre to pale blue on the outside. On either side are the sun and

order, the pink over the red. This pink, almost a salmon pink, is unusual in wallpainting, although it appears in manuscript illumination of the first half of the thirteenth century, secular Arab as well as Christian. This soft colouring, with the contrasting orange-red, is characteristic of Arab manuscripts of the early thirteenth century attributed by Buchthal to Syria, especially the *Maḳāmāt,* or *Séances,* of al-Ḥarīrī, dating to 1222-3 (Paris, B.N. ar. 6094) [56] and the related *Kalila wa Dimna,* or *Fables of Bidpai,* (Paris, B.N. ar. 3465) [57]. This attribution to Syria, and the date of the Bidpai will be reconsidered later, as similar characteristics are apparent in the illustration of MS Copte-Arabe 1/Bibl. 94 of the mid-century. For the moment, this association with the dated Ḥarīrī manuscript provides a useful fixed point in assessing the date of the upper layer of paintings at Deir es-Suriani and its relations to other wallpainting and manuscript illumination of the Ayyūbid period. Also supportive of a date in the 1220s is the appearance of a similar colour scheme in the Arabic Gospels (Cairo Coptic Mus. 147) dated to 1226 [58].

Two other wallpaintings of the Ascension, or more accurately the Ascension with the Vision of Ezekiel comprising Christ in Majesty with the Evangelist symbols, should be mentioned briefly in the context of the Deir es-Suriani scene. The first, also located in a monastery church in the Wadi Natrūn, is that of the apse of the haikal of Benjamin in the church of Deir Abu Makar. It is now concealed under plaster, and was already badly damaged when Evelyn White stud-

The Copto-Arabic New Testament to be considered further here, was written by the same scribe as a Gospel book dated 1257 (Cairo, Coptic Mus. Bibl. 93). This latter manuscript, commissioned by one of the al-'Assāl brothers, contains an inserted portait of Mark, which is quite possibly contemporary with the text [45]. Finally, a manuscript of 1291 (Cairo, Coptic Patr. Bibl. 196) of the Bohairic Gospels is illustrated with an elaborate cross-frontispiece and three surviving Evangelist portraits. Leroy suggested that this manuscript was produced at Deir es-Suriani, but offered no arguments for this supposition [46]. In addition to these Bohairic Coptic or Copto-Arabic books, is an Arabic Gospel book, dated 1226, with Evangelist portraits (Cairo, Coptic Mus. 147) [47]. While the exact provenance within Northern Egypt of some of these books is unknown, they provide valuable evidence, dated in most cases, of external influence on Christian painting in Egypt of this period.

The foregoing proposes a wide interpretation of the sources of cultural identity of the Christian communities in Egypt. Christian-Muslim relations were characterised in external affairs by the changing economic and political rôle of Egypt, involved in conflict and negotiation with the Crusaders, and internally by the interaction of the various communities both with each other and the Muslim authorities. The main concern here is to elucidate the sources of Christian painting in the Ayyūbid period, Byzantine and Eastern Christian, as well as influences from Crusader and Western art. While there has been recognition of the 'Byzantinising' sources, these should be pinpointed with reference to specific works of art and an attempt made to consider the relationship between wallpainting and manuscript illumination. Discussion of the date of the Deir es-Suriani paintings suggests sources available in Egypt during the early thirteenth century which provided the basis of the illustration of the Cairo New Testament of the mid-century. At the same time, the relation with secular art deserves consideration. While Fāṭimid painting has received attention, it has been assumed that no secular illustrated Arab manuscripts from the Ayyūbid period can be attributed to Egypt, an assumption which will be challenged here in the light of the Christian Arab material [48].

4. Deir es-Suriani, Dormition (Sanctuary. North semidome). Photo : From Leroy, Ouadi Natroun *Pl. 136.*

Paintings of the Church of el-'Adra, Deir es-Suriani, Wadi Natrūn

The church of el-'Adra (the Virgin) at Deir es-Suriani in the Wadi Natrūn, South of Alexandria, was originally a Coptic foundation of the sixth century which was acquired by a Syrian Jacobite community from Takrit at the beginning of the eighth century [49]. Although the early church was destroyed in the ninth century, Evelyn White postulated the survival of original elements from this first church in the plan and in some of the masonry, but considered most of the church, apart from the late 10th century North porch and later roofing, to date from the ninth century [50]. The surviving paintings in the church illustrate feast scenes appropriate to the dedication to the Virgin, with the Ascension at the West end and the Annunciation, Nativity and Dormition of the Virgin in the Eastern sanctuary. These were until recently assigned to the patronage of Moses of Nisibis in the early tenth century [51]. In his reassessment of the decoration of the church, l'Abbé Leroy assigned the earlier phase of the painted decoration, fragments of which are visible through the Ascension scene, to Moses' patronage and proposed a late twelfth-early thirteenth century date for the semidome paintings themselves, a view which has recently been restated in the French Institute monograph on the paintings of the Wadi Natrūn monasteries [52]. These datings need now to be reconsidered.

Painting of the Ascension (West end)

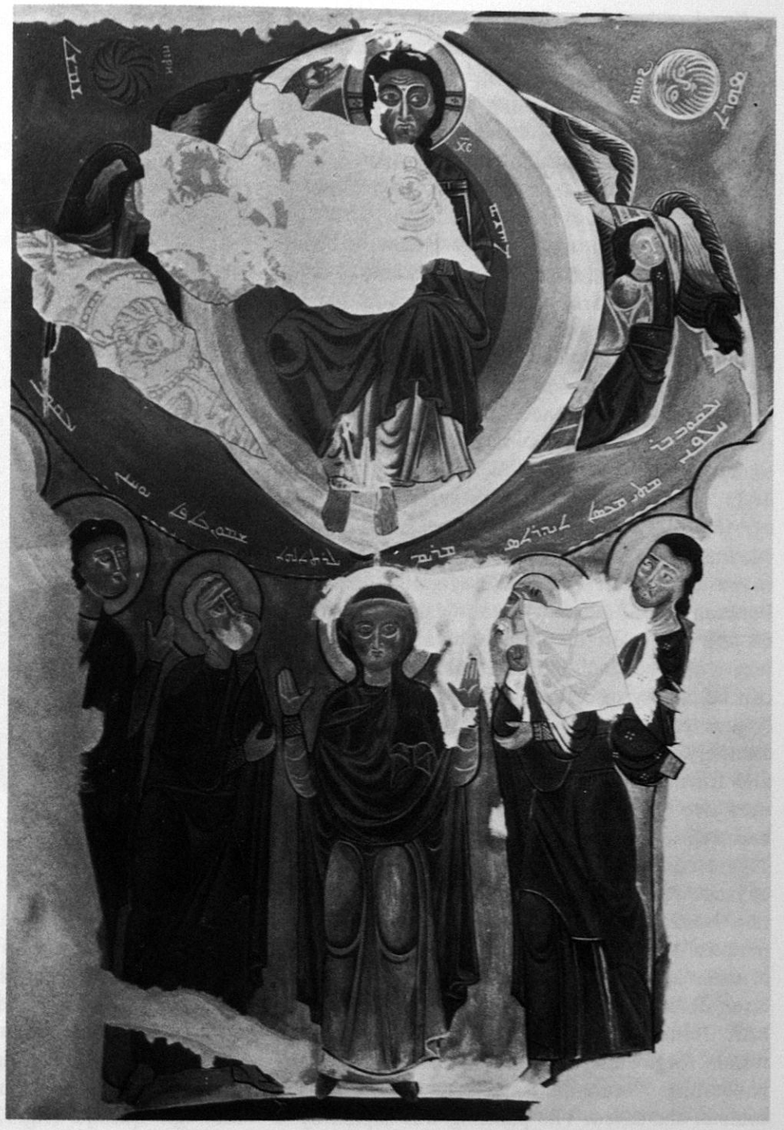
At the extreme West end of the church a narrow passage joins a corridor running North-South at right angles, which is roofed by two transverse arches. The space between the archway thus formed and the Western wall is painted with an Ascension scene (fig. 1) [53]. In the lower register, the central figure of the Virgin orans is flanked by the apostles, who either converse with one another or crane their necks looking up at the mandorla above, held by two angels, which contains the seated figure of Christ. He holds the Gospels in his left hand and raises his right in blessing. Faint white rays issue from the mandorla, which changes in colour from dark blue in the centre to pale blue on the outside. On either side are the sun and moon. The two registers of the Ascension are divided by a semicircular line above the heads of the Virgin and Apostles. The area immediately surrounding the semidome is now covered with a thick layer of plaster [54]. Inscriptions labelling the main elements of the scene are in Syriac [55], while those naming Christ and the moon are repeated in Coptic and Christ's name is abbreviated in Greek/Coptic. Vivid colours are used; Christ's garment is painted in red, with ochre shading, while the angels wear orange-red himatia over dark pink chitons and the background is dark blue. In the lower register, the Virgin is shown in garments of dark red over blue and the apostles are dressed in those of varying red, pink, blue and green. The colours are mostly matched by the apostles in the same position on either side of the Virgin. For example, the second apostle to the left of the Virgin, Bartholomew, wears a dark red cloak over an orange pink robe, while his counterpart on the right, Matthew, wears the same colouring in reverse order, the pink over the red. This pink, almost a salmon pink, is unusual in wallpainting, although it appears in manuscript illumination of the first half of the thirteenth century, secular Arab as well as Christian. This soft colouring, with the contrasting orange-red, is characteristic of Arab manuscripts of the early thirteenth century attributed by Buchthal to Syria, especially the *Maḳāmāt,* or *Séances,* of al-Ḥarīrī, dating to 1222-3 (Paris, B.N. ar. 6094) [56] and the related *Kalila wa Dimna,* or *Fables of Bidpai,* (Paris, B.N. ar. 3465) [57]. This attribution to Syria, and the date of the Bidpai will be reconsidered later, as similar characteristics are apparent in the illustration of MS Copte-Arabe 1/Bibl. 94 of the mid-century. For the moment, this association with the dated Ḥarīrī manuscript provides a useful fixed point in assessing the date of the upper layer of paintings at Deir es-Suriani and its relations to other wallpainting and manuscript illumination of the Ayyūbid period. Also supportive of a date in the 1220s is the appearance of a similar colour scheme in the Arabic Gospels (Cairo Coptic Mus. 147) dated to 1226 [58].

Two other wallpaintings of the Ascension, or more accurately the Ascension with the Vision of Ezekiel comprising Christ in Majesty with the Evangelist symbols, should be mentioned briefly in the context of the Deir es-Suriani scene. The first, also located in a monastery church in the Wadi Natrūn, is that of the apse of the haikal of Benjamin in the church of Deir Abu Makar. It is now concealed under plaster, and was already badly damaged when Evelyn White stud-

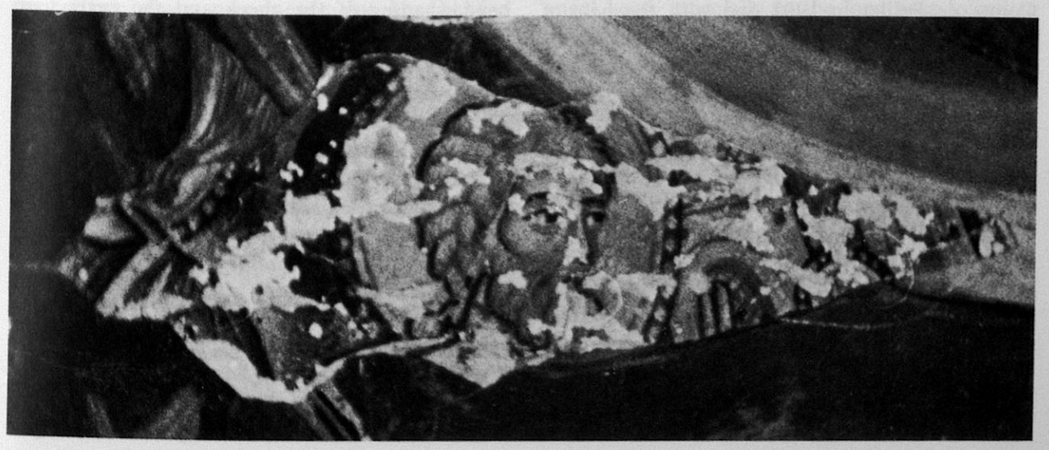
ied it, although something can be deduced from his description and photograph published in 1932-3 [59], as well as fragments still in situ. Evelyn White noted four remaining apostles on either side of the Virgin in the lower register with, above, an eagle and part of an angel. This suggests that the scene originally represented the Virgin and the apostles below, with Christ and the Evangelist symbols above, as at Chapel XVII of the monastery of Apollo at Bawīt of the late fifth to early sixth century [60]. Details of Evelyn White's photograph and traces of paint still visible suggest a date in the 1170s. The facial features of the apostle second to the left of the Virgin compares with that of St. John in MS Bodl. Hunt. 17 (fig. 18), especially in the characteristic detail of the white line drawn in an arc from the base of the nose towards the beard. Another indication of a date in the 1170s is the scratched linear style, also visible in Evelyn White's photograph, and traces of gold striation on brown still in situ, which is comparable with the incised style of the Gospel book Copte 13 of 1178-80 [61].

The damaged Ascension with Apocalyptic Vision in the upper church of St. Mercurius at Deir Abu Sefein in Old Cairo (fig. 20) although unfinished, alternates garments of different colours between the apostles as at Deir es-Suriani, except here these are limited to red and grey. This apse painting also combines a Christ in Majesty with the Apocalyptic beasts, as at Bawīt [62]. It is in fact an underpainting, sketchy in style, which was exposed at the beginning of this century, when the upper layer was removed. Since a terminus post quem for this wallpainting is the rebuilding of the church of St. Mercurius in 1175-6 [63], it is likely that the painting can, with the Deir es-Suriani paintings, be attributed to a date in the second quarter of the thirteenth century. The lower register in particular bears a striking resemblance to that of the Deir es-Suriani Ascension. In both, the apostles assume the twisted stance, with their faces turned forward as they strain upwards. The studied informality of the apostles' pose also finds parallels in secular Arab painting of the early thirteenth century. Several illustrations in the Schefer Ḥarīrī (Paris, B.N. ar. 5847) produced in Baghdād in 1237, show the same almost casual exchange between figures as occurs between pairs of apostles at Deir es-Suriani and Deir Abu Sefein [64]. It is significant that this proposed dating accords with the probable date in the 1230s of the South chapel painting at St. Antony's monastery [65].

Moving from the iconography to the style of the Deir es-Suriani Ascension, the drapery of the Deir es-Suriani Virgin and apostles, as well as that of the angels supporting the mandorla, displays a soft, rounded quality which is shared with the paintings in the Eastern Sanctuary of the church. This both anticipates the style of the illustration of MS Copte-Arabe 1/Bibl. 94, while itself deriving from painting of the twelfth to turn of the thirteenth century. The ovular fold of drapery over the Virgin's thigh (fig. 1) compares with that of the angel to the left of the Virgin in the Bibl. 94 scene (fig. 16). A tendency towards this rounded articulation can be noted in painting in Syria as early as the turn of the thirteenth century in the Virgin's drapery in the Presentation scene of a Syriac manuscript in Paris (B.N. Syr. 355) from Melitene, which also derives from twelfth century painting [66]. Christ's drapery differs in style, with the exception of the lowest part, just below the hem, which shapes the soft rectangular 'razor shell' fold of the angel's garment in the Annunciation (fig. 2) and the crook-shaped fold of material at his elbow, comparable with the fold falling from Mark's right elbow in MS Copte-Arabe 1 (fig. 10). This feature also seems to be retrogressive, as it can be found in the Crusader manuscript, the Melisende Psalter (London, B.L. Egerton 1139) dating to shortly before 1149, as in the Annunciation illustration [67]. The rest of Christ's drapery is, by contrast, sharply highlighted and has more in common with the Christ in Majesty in the South chapel of St. Antony's monastery, especially in the heavy oval eyes and straight nose, as well as the rounded shading of the right knee. This latter feature, of the rounded knee turning into a pointed curve down the shin, is again apparently derived from twelfth century painting as it is found in the column painting of Elijah in the church of the Nativity at Bethlehem [68]. Contacts here with Egypt are otherwise attested by the presence of two Egyptian saints, Antony and Macarius, among the column paintings which were probably the votive offerings of pilgrims shortly before the mid-twelfth century [69]. The pale shadows around the eyes and nose, not only of the face of Christ, but in a more finely drawn form in all the Deir es-Suriani paintings, are reminiscent of the deep-ringed eyes of figures in the Ḥarīrī manuscript of 1222-3 (fig. 29). While it is to this date, the end of the first quarter of the thirteenth century, that the upper painted layer at Deir es-Suriani may be assigned, the underlayer of painting should now be considered briefly, before the Eastern sanctuary paintings are discussed.



5. *Deir es-Suriani, Copy, showing lower painted layer, West end. Photo : From Leroy,* Ouadi Natroun *Pl. 126.*
6. *Deir es-Suriani, Head of Peter?, detail, lower painted layer, west end. Photo : L-A Hunt.*



Fragments of an earlier phase of painting are visible at three points where the upper Ascension painting has fallen away (fig. 5). The figure of Christ is damaged, revealing the earlier painting and the brickwork underneath. Evelyn White suggested that in addition to the Gospels Christ was holding a 'cross-charged disk' above which was the Evangelist symbol of the eagle, although he was uncertain to which level the painting belonged [70]. Closer examination reveals that there is indeed a circular shape, proximate to a pair of small green trees outlined in red and joined to each other at the base of the trunk. Flanking trees are found in Ascension scenes from Cyprus and Syria during the late twelfth to early thirteenth centuries, as that of the church of St. Neophytos, painted by Theodore Apseudes in 1183 [71] and the Syriac lectionary in Rome (Vat. syr. 559) of 1220 from the monastery of Mar Mattei near Mosul and the related London manuscript, B.L. add. 7170 (fig. 24) dateable between 1216-1220 [72]. Another damaged area is on the lower left of Christ's mandorla (fig. 6), where the head of a figure, perhaps St. Peter, can be clearly discerned, with a beaded halo and fingers raised in blessing. The left shoulder of another figure can be seen to the left of the first and further fragments to the right. The colours used are red and blue, with outlining in black and subtle shading in green and white. Leroy suggested that the scene was set 'au milieu d'un paysage feuillu' [73]. Clearly this presents difficulties. Neither of the evident precedents for such a paradise setting depicts an Ascension scene. One of these is the South apse painting of the church later dedicated to St. Jeremiah at Abu Ghosh near Jerusalem, dating from the 1160s-70s, in which fragments are still visible of the three patriarchs, Abraham, Isaac and Jacob with the souls of the saved. The painting was copied by le Comte de Peillat in 1907 and with the help of this copy, the main elements of the scene, including the background trees and shrubs, can be made out [74]. A comparable scene to this in a wallpainting in Egypt is in the church of St. Antony's monastery, located opposite the St. Mercurius inscribed with the date of 1232-3 [75]. However, the Deir es-Suriani figure more closely resembles an apostle than a patriarch and the possibility that the underpainting is also an Ascension should not be discounted entirely.

Concerning the date of the lower painted layer, there is no evidence to support Leroy's suggestion that the apostle head should be attributed to the Primacy of Moses of Nisibis in the

7. MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Matthew (fol. 1v). Photo : L-A Hunt.

early tenth century. Further, there need not necessarily have been a long time-span between the two levels. Parallels for the head are not easy to find, but there is a resemblance to that of St. Peter amongst the Disciples at the Tomb in the Greek Gospel manuscript, Berlin Staatsbibl. gr. qu. 66 (fig. 26) in the curve of the head, shading of the cheek and the curly hair. This comparison may be extended to the fragments of architecture behind the apostle's raised finger, comprising the motif of the rounded arch with a dot in each spandrel that is a recurrent feature of the manuscript's illustration. This suggests that the underpainting should be dated to the early years of the thirteenth century, since Berlin gr. qu. 66 was, according to a document inserted into the manuscript, in Egypt by 1219 [76]. This manuscript was, moreover, used as a source for the illustration of the New Testament in the mid-century, a point to be further considered below.

The third patch of underpainting is visible beneath the first apostle to the right of the Virgin.

Here are traces of drapery in blue, shaded in white, with the same black and white outline as the other two fragments. In noticing this detail in 1901, Strzygowski suggested that it represented part of an angel with a staff in an Ascension scene, with an angel on either side of the Virgin and the apostles in the two rows around her as in the sixth century Rabula Gospels [77]. The trace of a semicircular shape to the right of the apostle figure could be the top of a flabellum held by a now covered left angel as those in the Dormition in the same church (fig. 4) [78]. However, a problem remains with the upper register, since the small disk surrounded by foliage leaves little space for Christ in the mandorla in an Ascension. It is clear, from their quality of draftsmanship and use of colour, that the three fragments of underpainting belong to a single phase and that the artists could not have misjudged the space needed for the upper register. It is speculative then that the lower painted layer represented a form of the Ascension/Apocalyptic vision. What is clear is that the fragments attest to fine quality wallpainting in Egypt strongly influenced by Byzantine painting dating to the early years of the thirteenth century, not much more than a decade before the Ascension of the upper layer was painted over it.

Sanctuary paintings of the Annunciation and Nativity

Two other paintings decorate the semidomes breaching the corners of the choir. The Southern semidome depicts the Annunciation and Nativity (fig. 2-3) which are separated by the angel's wing which forms a vertical break down the centre of the picture field. The Virgin of the Annunciation, given prominence by her beaded halo, stands in front of the house, her hand raised to her chin in surprise at the approach of the angel from the right. Inscriptions are mostly in Coptic, with the angel's greeting repeated in Syriac [79]. Behind them is the elaborate horseshoe-arched structure of the Virgin's house, with twisted columns and bulbous capitals. The details of this building even include windows at the base of the dome and tiling surmounted by an oculus. A wide variety of colours is set against the blue and green background, including red, purple, brown, and ochre. Drapery folds are finely shaded and the faces are highlighted with fine white lines. One indication of the fine painterly quality is the careful treatment of the wings, starting with red and yellow at the top and gradating through green to blue at the tips.

Parallels with the Annunciation may be adduced from a wide area of the Eastern Mediterranean, only a few of them earlier than the twelfth to early thirteenth century. One of these, the border of skittle-shaped bulbs with flowering heads surrounding the semidome, compares with that around the apse of Panagia Angelokistos at Kiti in Cyprus, dating to the late sixth or early seventh century [80]. The placing of the figures against the architectural background and the gesture of the Virgin are similar to the Etchmiadsin Gospels' Annunciation of 7th C. [81]. A twelfth century example is found in the Melisende Psalter, although the architectural background at Deir es-Suriani is considerably more elaborate [82]. However, the closest parallels are to be found locally in Coptic and Syriac illumination of the late twelfth to early thirteenth centuries, especially the arch framing John's portrait in MS Bodl. Hunt. 17 of 1173 (fig. 18) with its comparably ornate columns and capitals, and the framing arches of MS Paris, B. N. syr. 355 [83]). The detail of the ornamental gold bands at the Virgin's wrist both here and in the other sanctuary paintings, compares closely with that of the Cypriot church of Perochorio, suggested to date between 1160-80 [84]. In terms of style, too, the Deir es-Suriani painting appears to be a late survival of Comnene painting. The face of the angel of the Annunciation for example could derive from a late twelfth or thirteenth century icon as that from the South church of St. John Chrystostomos in Koutsouvendi [85], in the fine lines of the face and curling hair. This derivation is shared by other painting in Egypt, as MS Bodl. Hunt. 17, in which the portrait of Mark (fig. 17) anticipates the Deir es-Suriani angel head, especially in the long nose joined to the dark eyebrows. The Deir es-Suriani Virgin and angel together compare closely with the portrait of St. Luke with angel in MS Vat. Copto 9 (fig. 19), especially in the heavily shadowed, softly drawn eyes, as well as the three-quarter turn of the head. Further similarities between the angels are the shading of the wings and carrying of a staff in both cases, and a similar range of colours, primarily blue, purple, and red against a blue background is used in both. On the basis of this relationship, it is feasible to suggest that the illustration of Vat. Copto 9, excepting the added frontispiece page, is contemporary with the Deir es-Suriani painting of the second quarter of the thirteenth century.

A final indicative stylistic feature of the Annunciating angel is the straight 'razor shell' fold down the angel's outer leg, which is also evident in the hem of Christ's garment in the Ascension (fig. 1). A similar long rectangular fold appears in the drapery of Hannah in the Psalter Vatopedi 760 (olim 608), attributed to Asia Minor since it belonged to David, the Comnene lord of Eraclea and Paphlagonia who died in 1212 [86]. Thus the Deir es-Suriani Annunciation proposes a direct relationship with late twelfth to early thirteenth century Coptic manuscript illumination, with the sources of the painting deriving from a wide Mediterranean area, Armenia, Cyprus, Palestine and Syria, as well as Byzantium.

The Nativity with the Adoration (fig. 3) on the right side of the same semidome is dominated by the Virgin and child, with other elements of the scene distributed in the remaining space. The Virgin reclines, one hand on her breast, the other on her knee and is accentuated by the area of red around her. The swaddled child lies in a masonry cradle and the haloes of both retain fragments of gilding. Beyond the black of the cave extends the ochre rocky landscape, relieved by scattered shrubs. Angels crowd the sky at the top of the scene, one on each side flying downwards towards the Magi on the lower right corner and the shepherds on the left. One of the shepherds sits cross-legged playing a flute, while the sheep spill along the edge of the frame and a small, contemplative Joseph sits below the Virgin. Neither of the apocryphal additions of the bathing of the child or the beasts is present [87]. Inscriptions are in Syriac, some being doubled in Greek/Coptic. There are indications of variation within the same workshop here, as the Virgin is finely drawn, while other figures are painted with less finesse, although no less attention to detail. Contrasting with the dominant Virgin figure is the tiny Joseph at the front of the picture space.

One of Leroy's arguments for proposing a late twelfth to early thirteenth century date for the Deir es-Suriani wallpaintings is the crowned Magi, a feature which he attributed to Western influence by comparison with the twelfth century Latin Hortus Deliciarum manuscript [88]. This observation opens up a different aspect of the wallpaintings, that of direct, as well as indirect Western influence. Other Western, or even Crusader parallels include the whalebone plaque of the Adoration in the Victoria and Albert Museum, London, with its group of crowned Magi [89]. The particularly oriental features of the youngest Magus in the Deir es-Suriani scene appear in more pronounced form in an icon on Mount Sinai which forms part of an iconostasis beam currently attributed by Weitzmann to a Venetian atelier working in Acre [90]. However, this and other similarities between the wallpainting and the icon suggest that some of the most characteristic features may have been quite common to oriental Christian, especially Syrian, artists. Crowned Magi appear, moreover, in Syriac illumination as the two lectionaries of c. 1220 [91], and it is most likely that Syrian Jacobite painting acted as the intermediary and provided the immediate source for the Deir es-Suriani painting. Looking ahead to the mid-century, it is significant that the three crowned Magi reappear in the Nativity scene in MS Copte-Arabe 1, which illustrates the headpiece to Matthew's Gospel (fig. 8) and which is a similarly packed composition, with Magi and shepherds crowded around the Virgin and child. While both the wallpainting and the manuscript share elements of the 'soft fold' style, the wallpainting represents the earlier, more refined interpretation, in which the Virgin's drapery in particular is drawn with graceful curves, which by the mid-century have become hardened into the solid folds of the manuscript's illustration. Indeed, the Deir es-Suriani Virgin shares something of the elegance of the royal Riccardiana Psalter, probably produced in Jerusalem in 1235/7 [92], especially in the curve of the lower part of the body. The swirl of drapery at the knee, a consciously decorative element peculiar to the Virgin at Deir es-Suriani, is consonant with the slightly mannered style of the Psalter's illustration, and is even reminiscent of the surface curls covering the drapery of figures in the near-contemporary secular Arabic manuscript, the Schefer Ḥarīrī of 1237 [93]. The relationship of the Nativity to thirteenth century icons becomes evident when the Virgin's face, especially the full cheeks, shadowed eyes, long nose and box-like lower lip, is compared with that of the mosaic panel of the Virgin and Child (fig. 34) designated by Weitzmann 'typical work of the most cultivated style of Constantinople' and discussed in the context of thirteenth century icons [94]. The position of the Virgin's raised right hand may even be attributed to the use of such an icon as a model, while the white dotted nimbus is a common feature of thirteenth century icons at Sinai [95]. Finally, the close resemblance between the face of the Virgin here and that of the Virgin in the Annunciation scene in the church of Mar Tadros at Bahdeidat in Lebanon, probably of the mid-thirteenth century, should be mentioned as a comparable oriental Christian decorative programme in a Crusader milieu [96]. Thus, parallel with Byzantine influences are elements of Western and Crusader influence, particularly by way of Syria and Crusader Palestine.

Sanctuary painting of the Dormition of the Virgin

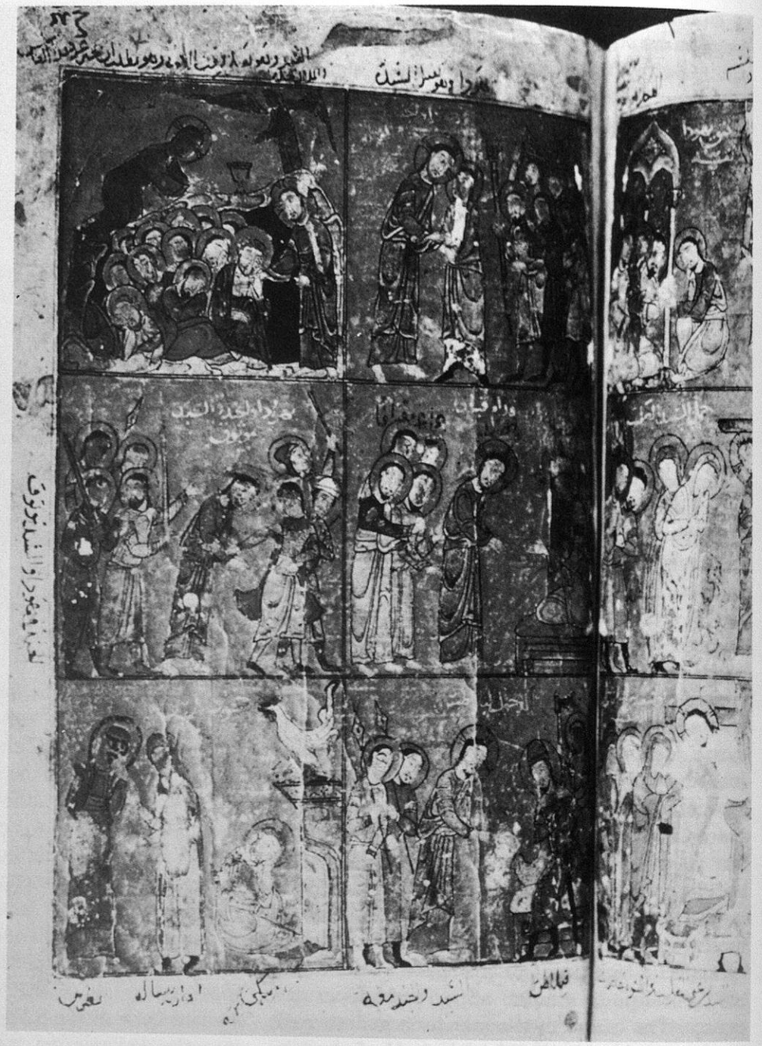
The Dormition occupies the Northern semidome of the choir (fig. 4). The vastly elongated body of the Virgin monopolises the central area of the picture space, lying on a curtained bier with her hands crossed over her chest. Christ stands behind the bier holding her soul in the form of a baby, with his name inscribed above his head in Syriac. On either side are angels in medallions holding flabella or flowering wands. The presence of remnants of a similar flabellum was postulated in the underpainting of the west semidome, and others appear in the consecration scenes of the Syriac Pontifical in Paris, B.N. syr. 112, dated by its colophon to 1238/9 [97]. The angels in medallions are curtailed at thigh level, as frequently in twelfth century painting, Comnene and Crusader, and nearer in date, the two Syriac lectionaries of c. 1220 [98]. Sts. Peter and John bend over the head and feet, with the other apostles arranged behind them. The outer apostles on either side communicate with one another, as in the Ascension. Also like the Western semidome is the strict division of space into two registers. Here, however, the participants in the scene seem unaware of the mandorla supported by angels which occupies the space at the top of the semidome, amidst stars and decorated crosses. The centre of the mandorla is destroyed, but it probably held neither the soul of the Virgin [99] nor the figure of Christ [100] but the hand of God.

The immediate similarities are again with Coptic manuscript illumination, although the sources can ultimately be traced to Comnene painting. The face of Peter is characterised by a strong, though delicate outlining of the hair and facial features, with an elongated nose and hairline forming a slight curve over the forehead, half-moon shaped eyes with a line above them, shading beneath and heavy eyebrows, reminiscent of St. John in MS Bodl. Hunt. 17 (fig. 18). Christ's more almond-shaped eyes compare with Mark's (fig. 17) or Luke's in the same manuscript. The frontally facing angels reappear in the MS Bibl. 94 Ascension (fig. 16) with the same rounder, more lightly-drawn semitic facial type

8. MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Nativity, Matthew Headpiece (fol 2r). Photo : L-A Hunt.

than the figures of the lower register, and coloured in the same red and orange-pink. However, there are stylistic differences between the Deir es-Suriani painting and the New Testament manuscript which support the assumption of a date about a quarter of a century earlier. The drapery of the Virgin laid out on the bier represents one of the best examples of the 'soft fold' style which, when placed beside the lying figure of Elizabeth in the Birth of John in the New Testament manuscript (fig. 12/1) looks naturalistic in the looping fall of the folds against the harder stylised curls of the manuscript. It appears, then, that the wallpainting represents a purer version of the style which by the mid-thirteenth century has become fussy, perhaps under the influence of secular painting.

Thus the sources of the Dormition painting can be sought in the wide diffusion of Comnene art through the Mediterranean, Eastern and Western, from the twelfth century onward. Leroy suggested parallels with thirteenth century French painting for the fleur de lys design on the Virgin's bier, although the motif is used as early as 1164 at Nerezi, decorating the bed-covering in the birth of the Virgin [101]. In its iconography, the Deir es-Suriani scene follows the usual twelfth century Byzantine Dormition, of which there are precedents at the church of Panagia Phorbiotissa at Asinou of 1106-7, and the church of the Martorana at Palermo shortly be-



9. *MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Gospel scenes, Matthew's Gospel (fol. 56v). Photo : L-A Hunt.*

fore the mid-century as well as in Crusader painting [102]. The 'soft fold' style too is owed to Comnene painting, as a comparison with the linear modelling, ovular folds and purple/pink colouring of the painting at Asinou indicates. A comparison between the style at Deir es-Suriani and the 'damp fold' style of mid-twelfth century English painting, as the Dormition of the Psalter of Henry of Blois, can be attributed to the ubiquity of the style in the twelfth century, and its retention in the Christian Orient well into the thirteenth [103].

While the Deir es-Suriani paintings bear the marks of a single workshop, certain discrepancies both in quality of the painting and interpretation of the 'soft fold' style suggest the cooperation of a number of artists. The drapery of the Virgin for instance, is treated differently from one scene to the next, with the shape of the ovular folds emphasised in the Ascension, but straight in the Annunciation, more flowing and decorative in the Nativity and more linear in the Dormition. The sketchiness of the faces in the Ascension even suggests that it is unfinished. These discrepancies, together with the trilingual inscriptions, raise the question of the nationality of the painters. Strzygowski suggested that a Syrian was responsible [104], while Evelyn White proposed a Coptic artist, employing a Syrian assistant [105]. Leroy at first favoured the Syrian argument, until observation of the inaccuracies of the Syriac inscriptions led him to change his

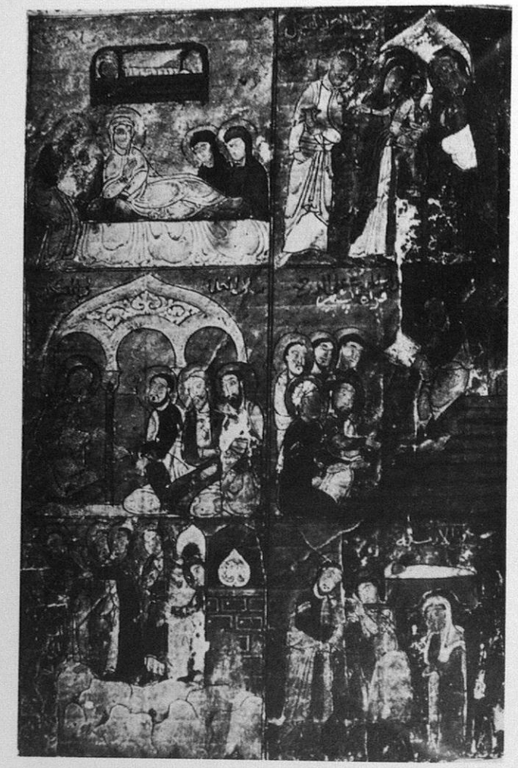
mind in favour of Coptic intervention [106]. In view of the variety of sources suggested by the paintings, as well as the discrepancies between them, it seems more likely that they represent the production of a workshop of Christian artists from different backgrounds, who had previously worked at different centres. The relationship is proposed here with a wide spectrum of art in the Eastern Mediterranean of the twelfth to early thirteenth centuries. Such a mélange is explicable in the circumstances of Deir es-Suriani, where the various Christian communities coexisted and maintained contacts outside Egypt [107].

In conclusion, it is suggested here that the three christological scenes of the upper layer of the church of el-Adra offer an earlier, more experimental, version of the style of MS Copte-Arabe 1/Bibl. 94 and can be dated to c. 1225, with the underpainting ten to fifteen years earlier. While MS Bodl. Hunt. 17 of 1173 represents an earlier dependence on similar models, the illustration of MS Vat. Copto 9, excepting the added page, might be attributed to the same workshop. Consideration of the illustration of the New Testament manuscript shows how similar sources were employed in Cairo in the mid-thirteenth century.

MS Paris, Institut Catholique
Copte-Arabe 1/Cairo, Coptic Museum Bibl. 94

This small New Testament manuscript (its folios measure 24.7 × 17.0 cm) was written by a single scribe in Bohairic Coptic, with a parallel Arabic translation. The Gospels, with the calendar of Readings for the Coptic year and the Eusebian Canons, were taken to France in 1885 and are now preserved in the library of the Institut Catholique (MS Copte-Arabe 1) [108] while the Pauline and Catholic Epistles and Acts, in the usual order of the Coptic church, remain in Cairo as MS Bibl. 94 in the Coptic Museum [109]. According to the colophon (Bibl. 94 fol. 216r) the monk-priest Gabriel wrote the book in 1249-50 for the archdeacon and sheikh an-Nashou, and Gabriel endorses this with scribal signatures throughout the manuscript [110]. Horner identified this Gabriel with the future Patriarch Gabriel III, significantly a Syrian, who held of-

10. *MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Mark with Peter (fol. 65v). Photo : L-A Hunt.*
11. *MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Luke (fol. 105v) . Photo : L-A- Hunt.*



12. *MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Gospel scenes, Luke's Gospel (fol. 109v). Photo : From Leroy,* MSS Coptes-Arabes *Pl. 87.*

13. *Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, John (fol. 174v) . Photo : L-A- Hunt.*

fice between 1268-71 [111]. Undoubtedly this is the same scribe Gabriel who completed the bilingual text of another Copto-Arabic Gospel book (Cairo, Coptic Mus. Bibl. 93) in 1257, recording that the work was undertaken in the household of the patron Sheikh al-Amjad, one of the famous sons of al-'Assāl, to which he had been attached in Syria and Old Cairo for the preceding ten years [112]. Therefore Gabriel very likely worked on the New Testament in the home of his patron in Cairo, rather than in a monastic scriptorium, and presumably arranged for its decoration by the artists, of which there were probably two. The fact that the surviving portrait of Mark in the Gospels of 1257 is by a different artist, albeit dependent on comparable Byzantine models, suggests that Gabriel had dealings with various painters, arguably from the same workshop. In considering the sources of the manuscript's illustration, it is notable that the earlier Gospel book, Vat. Copto 9, was known to Gabriel, for it was he as Patriarch who dedicated it in 1270 to St. Antony's monastery from the church of St. Mercurius (Deir Abu Sefein) in Cairo [113].

In short, the New Testament was made for a prosperous lay patron of the Coptic church, who was probably, like the al-'Assāl brothers, a scholar and a civil servant in the Ayyūbid administration. The manuscript was presumably intended for this patron's private use. The taste of the secular patron is evident in features of its lavish decoration. Each of the Gospels is preceded by Evangelist portraits and illuminated headpieces, as well as pages of Gospel scenes, six to a page arranged on a grid and distributed throughout the Gospel texts, excepting Mark's, with six in Matthew, and two in each of Luke and John. The Pauline and Catholic Epistles and Acts, are preceded by full-page frontispieces and ornamental headpieces, with smaller blue and gold ornamental bands titling each Epistle. Throughout both parts of the manuscript, the opening letter of each text in gilded, with an accompanying trailing motif down the margin, now shaved in several cases [114]. Gabriel had

14. *Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Christ with Nicodemus, Gospel scene from fol. 178v. Photo : From Leroy,* MSS Coptes-Arabes *Pl. 91.*

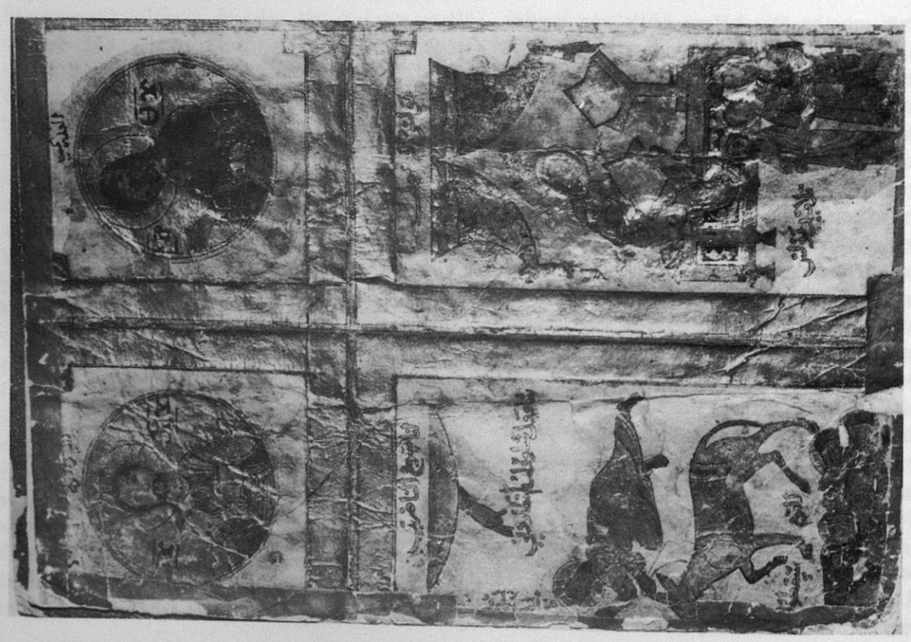
finished writing the text before work was begun on the illustration. One small indication of this is that the ornamental band heading the Second Epistle of John weaves around the preceding line, making allowances for the existing text [115]. It is likely that one major artist undertook the greater part of the illustration, with an assistant whose less expert hand can be detected in places as in parts of the Luke portrait and the Bibl. 94 frontispieces. The illustration of the manuscript combines a delicacy of draughtsmanship with a strikingly decorative quality, which is heightened by the varied but subtle range of colour ; purple, pink, green and blue, accented by a bright orange-pink, which shapes the softly rounded folds. The manuscript is well preserved on the whole, with many of the illustrations retaining their original inscriptions in white, although a later hand has added titles in black ink and retouched several details. Both the iconography and style draw on the wide variety of sources exploited earlier at Deir es-Suriani, and the strong evidence of continuity from one to the other suggests that the major artist of MS Copte-Arabe 1 received his training in the workshop at Deir es-Suriani.

Evangelist portraits

The Evangelist portraits are particularly luxurious in character, representing a sophisticated blend of Christian iconographic sources, with secular decorative concerns. The pose of the Evangelist and his ornamental surroundings are varied subtly from one to the next, and the conscious interplay of colour against gold enforces this scheme. St. Matthew (fol. 1v, fig. 7) is shown under a cusped arch copying his Gospels in Arabic on his knee from the volume supported on the lectern before him. The figure is carefully drawn, especially the face, with its distinctive feature of a fine red line drawn between the eye and eyebrow, and the rounded folds of drapery over the forearm and forward leg. While the portrait has suffered some damage [116] nonetheless the original delicate quality survives. One aspect of this, as at Deir es-Suriani, is the balanced use of colour. Here the orange-red of the Evangelist's overgarment provides the focal point, offset by the pink, purple and green of the fabric and the contrast of the dark columns enclosing the picture, against the gold background.

Several features of the portrait propose an immediate derivation from Byzantine manuscript illumination of which, aside from the Greek/Coptic inscription [117] and gold background, the three-quarter pose is the most indicative. Comparison may be drawn with the same portrait in a 10th-11th century Gospel book in Paris, B.N. gr. 48, in which the Evangelist, albeit crudely drawn, is seated in the same pose under a decorated canopy. This manuscript, itself suggested to be from Palestine, is known from a marginal Arabic inscription to have at some time passed into the possession of a Copt in Egypt, and hence could well have been available to the artists of MS Copte-Arabe 1 [118]. Furthermore, the portrait type is found virtually unchanged in provincial Greek manuscripts of the twelfth century, such as the Mark portrait in the New Testament in Jerusalem, MS Taphou 47 [119], and Weyl Carr has suggested that the missing Matthew portrait of the Chicago New Testament (Univ. Lib. MS 965) was of this type [120]. Even the idiosyncrasy of the seated posture of the Evangelist, with one outstretched leg, can ultimately be derived from Greek illu-

16. MS Cairo, Coptic Mus. Bibl. 94, Frontispiece to Acts (fol. 156v). Photo : L-A Hunt.



15. MS Cairo, Coptic Mus. Bibl. 94, Frontispiece to Pauline Epistles (fol. 1v). Photo : L-A Hunt.

mination, this time of Gospel scenes, such as the figure of Peter Mourning in the late 11th century Gospel book, Parma Bibl. Palat. 5, which was later adopted into MS Berlin gr. qu. 66 in the early thirteenth century [121].

This portrait can also be related to other Coptic and Oriental Christian examples of the twelfth-thirteenth centuries dependent on similar Greek sources. A comparison of the Copte-Arabe 1 Matthew portrait with that of Mark in MS Bodl. Hunt. 17 of 1173 (fig. 17) is especially instructive. They share the same pose, angle of the head, curve of the shoulder, as well as the setting of the cusped frame. In turn, the tautly bound drapery around the knees in this and other Evangelist portraits in Bodl. Hunt. 17 is strongly reminiscent of the Evangelists in roundels flanking Christ in Majesty in the Eastern semidome of the apse at Deir el-Abiad at Sohag of 1124 [122]. While this association proposes the Armenian church as an intermediary in introducing illustrated Gospel books into Egypt, comparison with Syriac manuscript illumination suggests the Syrian Jacobite church in a similar rôle. The Luke portrait in the Syriac lectionary of c. 1220 in London (B.L. add. 7170, fig. 21) is very similar to the Copte-Arabe 1 Matthew, with his right leg tucked under him, although he is dipping his pen rather than writing [123]. Shortly after Copte-Arabe 1 the pose is reused for the Mark portrait in Gabriel's Copto-Arabic Gospels of 1257, a portrait which furthermore adopts the architectural background common amongst the Comnenian manuscripts of the so-called 'Nicaea School' or Decorative Style [124].

Middle Byzantine iconographic sources can also be suggested for the Copte-Arabe 1 portrait of Mark with Peter (fol. 65v, fig. 10), which relates to the broad category of Evangelist portraiture with a second, usually inspiring figure. Mark appears seated, with Peter, who stands before him bearing the Gospel. More frequent are portraits of Peter dictating to Mark, the earliest known being that in the mutilated Greek New Testament in Baltimore (Walters Art Gallery W. 524) in which both are seated [125]. Greek manuscripts with such portraits would have been accessible through the Syrian and Armenian communities. Two such twelfth century Gospels today in Jerusalem are the Greek Taphou 56 [126] and the Armenian Theodore Gospels (Armenian Patr. 1796), showing the standing Peter dictating to the seated Mark [127]. It has often been pointed out that secondary figures, either inspiring or presenting, are particularly common in Coptic and other oriental Christian art [128]. Other Coptic and Syriac Evangelist portraits of the twelfth centuries adapt the medium of inspiration through a secondary figure.

John in MS Bodl. Hunt 17 (fig. 18) is inspired by an angel from an arc above his head [129] and in the London Syriac Lectionary (fig. 21) all the Evangelists receive inspiration from the hand of God [130]. The portraits of Mark and Luke (fig. 19) accompanied by angels in Vat. Copto 9 have recently been interpreted in terms of the literally indirect inspiration of these Evangelists, for which there are precedents in Byzantine illumination [131]. However, the Copte-Arabe 1 portrait differs from these in that instead of deriving inspiration, Mark is presented with the closed Gospel by Peter and receives it as a sacred object with his hands covered. It should therefore be related to presentation portraits, especially the first double frontispieces of the Gospels Copte 13 in which the four Evangelists offer their Gospels to Christ, followed, in the original arrangement of the first quire of the manuscript, by a portrait of the contemporary Coptic Patriarch, Mark III [132]. In this position the Patriarch is represented as both successor to the apostles and parallel to Christ as the head of the Church. Similarly in Copte-Arabe 1, apostolic authority is conferred by Peter on Mark, the founder of the Coptic Church of Alexandria. It can be argued that the Copte 13 frontispieces, with the comparable portraits in a late twelfth century Syriac Gospels in Paris (B.N. syr. 41) showing an apostle, probably Matthew, presenting his Gospel to Christ, directly reflect a Greek Presentation model, such as that of MS Vat. gr. 756 [133]. The portrait of Mark with Peter in the New Testament is, then, dependent on Byzantine models, but with the emphasis less on inspiration than on mystical presentation, which is stressed by the covering of hands, as elsewhere in the manuscript's illustration [134].

The remaining two portraits represent a more flexible use of Greek models and a stronger emphasis on the ornamental. Luke (fol. 105v fig. 11) is depicted frontally like Mark, although he copies the text before him into the codex which he balances on his left arm as he stretches to the right to dip his pen into an apparently floating inkpot. The informal portrait of John (fol. 174v fig. 13) retains only the lectern and contemplative beard-stroking from Byzantine manuscript illumination and instead points, as do the decorative features, to secular illustration. The reclining pose, together with the decorative curtain above, is exactly mirrored in the early thirteenth century Arabic manuscript, Paris

B.N. ar. 3465 in a scene of a hermit breaking a jar (fig. 33) illustrating one of the Fables of Bidpai [135]. An identical reclining figure, although more crudely drawn, illustrates the Dream of Constantine in the Syriac Lectionary MS Berlin Bibl. Sachau 304 [136]. Other reclining figures in secular manuscript illumination of the first half of the thirteenth century reinforce this link with secular painting. The portrait of the Physician Erastratos in a leaf now in Washington (Freer Gallery 47.5), detached from the illustrated Dioscorides manuscript in Istanbul (now Ayasofia Müzesi 3703) dated by its colophon to 1224, is also comparable [137]. It shows the figure propped up against a bolster, one hand to his face, the other on one knee. He reclines on a similar low bench to that of the Copte-Arabe 1 portrait, also with a decorative cover and a folding chair next to it. Similar figures reclining on benches appear in illustrations to al-Ḥarīrī's *Makāmāt,* several manuscripts of which date to the early or mid-thirteenth century. One instance is the recumbent Abu Zayd bidding farewell to his son, from the Istanbul manuscript (Süleymaniye Lib. Esad Efendi 2916) dated by an inscription to between 1242 and 1258 and probably made in Baghdād [138]. The adaptation here of a seated to a reclining Evangelist portrait reflects the contemporary concern of Arab painting to alter Christian iconography to secular themes.

The ornamental aspects of the Evangelist portraits as a whole endorse this association with secular and Islamic painting. They were clearly designed as an entity, with slight variations in the decorative features to differentiate them. The Matthew and John portraits share the contained use of orange-red, with pale green curtains tipped with pink, while those of Mark and Luke exhibit a more extensive use of orange-red, with pink as the dominant colour of the triangular curtain, offset by blue edgings. The alignment alters with the spandrel ornament, which is common to Matthew and Luke, while blue and gold decorate the spandrels of the other two portraits. This splendid decorative quality is, however, confined to the Evangelist portraits, with only occasional echoes in the Gospel scenes in the form of a looped curtain or a cusped arcade where they form but secondary, background elements. While the cusped canopy is found in earlier Greek illumination as Paris gr. 48 referred to, more elaborate near-contemporary examples may be cited in Arab illumination. The scene of Barzūya before King Nūshīrwān (fig. 30), one of the Fables in the Paris Bidpai [139], is enclosed under a cusped arcade resembling that of the Copte-Arabe Matthew portrait, with griffons decorating the spandrels as in the Luke portrait. Another scene of figures under a decorative arch with similar furnishings of suspended curtains, low bench and folding book-stand appears in another leaf detached from the Dioscorides manuscript of 1224 [140]. Author portraits in Arabic manuscripts also follow a comparable design ; for instance Dioscorides flanked by Luḳman and Aristotle in the illustrated *De Materia Medica* in Bologna (Bibl. Univ. cod. ar. 2954) dated by its colophon to 1244, where the figures are seated under an arcade with decorated curtains pulled aside, as in Copte-Arabe 1 [141]. Finally, the use of blue with gold is particularly characteristic of the illumination of Koran manuscripts. Similar gold ornament against a blue background filling a triangular corner space as in the Copte-Arabe 1 portraits appears in the frontispiece to a Koran of 1182 from Valencia (Istanbul, Univ. Lib. A. 6754) [142].

While much of this secular and Islamic influence was surely derived directly from near-contemporary Arab painting, the artists of Copte-Arabe 1 also made use of several features already absorbed into Syriac illumination of the late twelfth to early thirteenth centuries. The illustration of the Disciples at Emmaus in the London Syriac Lectionary (Add. 7170) (fig. 23) [143] is both framed by an arcade with looped curtains and includes a table cloth of fabric in hexagonals and squares bearing lotus heads and star motifs which clearly anticipate the Copte-Arabe 1 Luke portrait. The semi-circular stool cover of the Luke portrait also appears, in a more ornate form, in both the Vatican and London Syriac Lectionaries [144] and the curtains looped up in a central knot divide the four Evangelists in another Syriac Lectionary in London (B.L. Or. 3372) dated by Leroy to the twelfth to thirteenth centuries [145]. The folding wooden stool in the portrait of Mark with Peter is found in the portrait of St. Clement in the late twelfth century Buchanan Bible in Cambridge (Univ. Lib. syr. 001/002) as well as in the Evangelist portraits of the Vatican and London Lectionaries [146]. Comparison may also be drawn with Syriac illumination for the affronted animals in the spandrels of the Luke portrait. Ornamental beasts are found in the Syriac Lectionary Paris, B.N. syr. 355, notably in the spandrel decoration of the scenes of the Washing of the Feet and the Incredulity of Thomas [147]. This manuscript is itself dependent in certain aspects of its iconography on the Crusader Meli-

17. MS Oxford, Bold. Hunt. 17, Mark (fol. 120v). Photo : Bodleian Library, Oxford.

18. MS Oxford, Bodl Hunt. 17, John (fol. 332v). Photo : Bodleian Library, Oxford.

sende Psalter (London, B.L. Egerton 1139) in which mythical beasts decorate the full-page initials, such as the griffon with the knotted tail attached to the initial of 'Dominus illuminatio' [148]. Serpent spandrel ornament is not exclusive to manuscript illumination, but is a common feature of late twelfth to early thirteenth century Mesopotamian sculpture, like the Talisman Gate in Baghdād, erected in 1221 [149]. A pair of Seldjuḳ door knockers of the later twelfth to early thirteenth centuries from Northern Mesopotamia, which formerly hung on the doors of the Ulu Camii in Cisre in Asia Minor and now divided between museums in Copenhagen and Berlin, is formed by addorsed dragons with knotted tails [150]. Finally, an almost identical, if later and more brightly coloured, instance of the affronted animals in manuscript illumination is found in a Armenian Gospel book of 1273 in the Topkapu Sarayi Müzesi in Istanbul [151].

Thus, while the iconography of the Copte-Arabe 1 Evangelist portraits can be traced to middle Byzantine sources, especially by way of the Armenian and Syrian Jacobite communities, several of the decorative motifs were already, by the early thirteenth century, part of a common Christian-Muslim illustrative vocabulary in the Eastern Mediterranean, and especially prominent in painting currently attributed to Syria. This is consistent with the tolerant and international outlook and policy of the Ayyūbids in Egypt and Syria. It is therefore not fanciful to suggest that the workshop in Cairo operating during the second quarter of the thirteenth century, included secular as well as religious commissions. Certainly the clientèle saw no problem in this respect – a Jewish doctor living in Cairo is reported in a document of the later Ayyūbid period in the Genzia archives to have pawned a manuscript of Rabbinical law, a medical treatise and a copy of al-Ḥarīrī's *Maḳāmāt* in his possession [152].

Gospel headpieces

Rectangular illustrations head the text of each of the Gospels on the rectos facing the Evangelist portraits. The text of Matthew is headed by the Nativity combined with the Adoration, Mark by the Baptism, Luke by the triple Group of the Annunciations to Zacharias and the Vir-

19. *MS Vat. Copto 9, Luke with Angel (fol. 236v). Photo : Biblioteca Apostolica, Vatican.*

gin and the Visitation, while John's Gospel is preceded by Pentecost. In iconography and arrangement these headings only partially follow the scheme of headings in Byzantine illumination, and the departures suggest borrowings from narrative Gospel cycles. The usual choice of feast scenes borrowed from the Byzantine Gospel lectionary to preface the Gospels comprising the Nativity, Baptism, Annunciation and the Anastasis, survives as early as the tenth century in miniatures removed from the New Testament in Baltimore (Walters Art Gallery W 524) [153]. Evidence that such a model was available later, in early Mamlūk Cairo is provided by the woodwork door panels from the church of al-Mu 'allaḳa, Fusṭāṭ, which are now in the British Museum, in which each of these scenes is represented [154]. The distinctive combination of Christian iconography and secular decorative features of the panels posits the Cairo New Testament and its sources as an artistic stimulus into the next century [155]. The Copte-Arabe 1 Mark heading is, however, the only one to strictly conform to the Byzantine model, since the Matthew heading includes the Adoration, the Luke heading adds two extra scenes and the John headpiece illustrates Pentecost in place of the Anastasis. The larger size of the Matthew and Mark headpieces may also show the influence of such full-page illustrations as the Walters codex, while the other two reflect a tendency in twelfth century Byzantine manuscripts to reduce the size of headpiece illustrations [156]. Each of the Copte-Arabe headpieces may now be briefly considered, with a view to explaining this deviation from the Byzantine model.

The inclusion of the Adoration with the Nativity in the Matthew headpiece (fol. 2r, fig. 8) follows the Matthew text, which is the only Gospel account to include the Adoration. The Adoration itself is one of four full page feast scenes added to the tenth century Etchmiadsin Gospels [157]. But the combination of both scenes is not found in Gospel headpieces, and the sources must be sought in narrative Byzantine and Syriac cycles. These are merged in middle Byzantine New Testament cycles such as the late eleventh century Greek Gospel book in Paris (B.N. gr. 74) [158] and MS Berlin gr. qu. 66, known to have been available in Egypt [159]. The link was suggested earlier between this headpiece and the Southern semidome painting at Deir es-Suriani (fig. 3), based on the inclusion in both of the crowned Magi argued to be a Western intrusion.

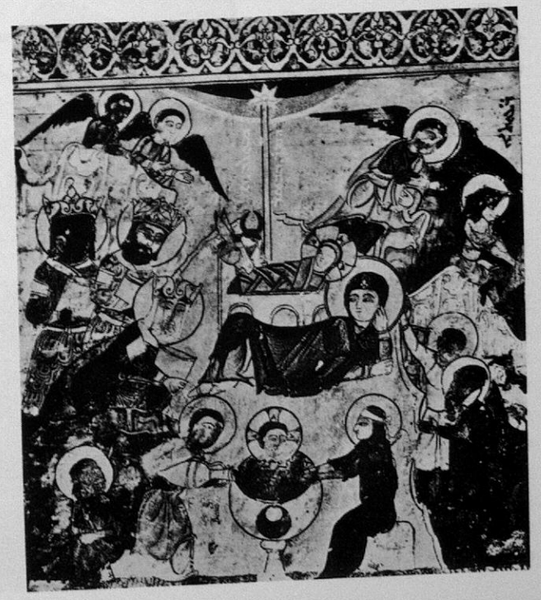
20. *Deir Abu Sefein, Old Cairo. Ascension with Apocalyptic Vision, from Upper Church of St. Mercurius. Photo : L-A Hunt.*

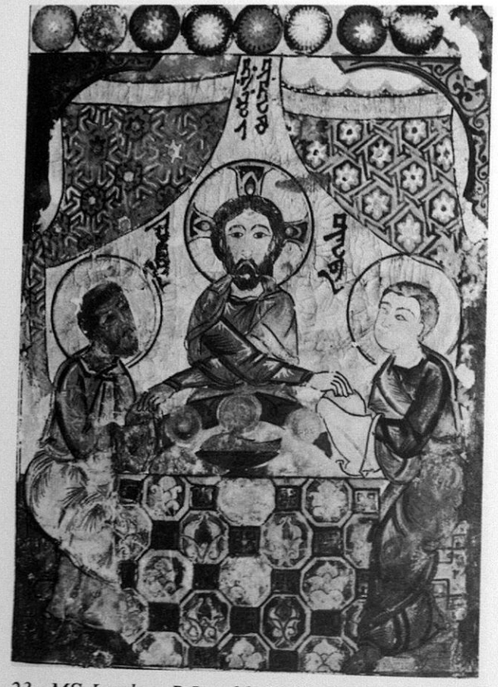
Both Byzantine and Western sources were already absorbed into Syriac illumination during the first quarter of the thirteenth century and were used by the Deir es-Suriani workshop and the painters of MS Copte-Arabe 1 a quarter of a century later.

The choice of narrative elements in the other headpieces, from the available sources can be explained by an emphasis on particular themes, especially the Life of John the Baptist and the apostolic mission, the latter already evident in the portrait of Mark with Peter. The Mark heading of the Baptism (fol. 66r) includes the axe cutting into the base of the tree, a specific reference to St. John, found earlier in manuscript illumination in the late eleventh century Gospel book in Florence (Laur. Plut. VI 23) and adopted into Coptic illumination in the late twelfth century in MS Copte 13 [160]. Other, more common elements of the Baptism can be ascribed to the influence of twelfth century Byzantine illumination, either where it appears in the same position as the headpiece to Mark's Gospel, as it does in the Codex Ebnerianus (Oxford Bodl. Lib. Auct. T. inf. 1.10) or from the scene found within the Gospel narrative, for example in the Harley Gospels in London [161]. The emphasis on the Life of John is continued in the triple Luke headpiece (fol. 106r), which opens with the Annunciation to Zacharias prefacing the infancy of Christ. There are precedents in Egypt for the Zacharias scene prefacing the infancy of Christ especially in the Coptic wallpainting cycle at Deir Abu Hennes, probably dating to the sixth century, as well as in the Greek Alexandrian World Chronicle of the seventh to eighth centuries [162]. Copte 13 also anticipates Copte-Arabe 1 in illustrating all three scenes of the Luke headpiece, with middle Byzantine New Testament cycles providing the most likely immediate source ; the mosaics of Monreale offer one such instance of the consecutive appearance of all three [163]. Further, it has been suggested that the Zacharias scenes in the Chicago New Testament once formed a cycle with those depicting the Life of John, and the related Greek MS Berlin gr. qu. 66 contains the rare illustration of Zacharias with the child John, which follows the Annunciation in the manuscript [164]. Finally, the fourth headpiece of Pentecost preceding the opening of John's Gospel (fol. 175r) simply depicts the rays of the Holy Ghost descending on the seated apostles. While it ultimately derives from middle Byzantine illumination, this abbreviated Pentecost is already found in the early thirteenth century in the Christian East, in the Va-

21. *MS London, B.L. add. 7170, Luke and John (fol. 6r). Photo : British Library.*

22. *MS London, B.L. add 7170, Nativity (fol. 21r). Photo : From Leroy,* MSS Syriaques *Pl. 76 (1).*





23. MS London, B.L. add. 7170, Supper at Emmaus (fol. 163v). Photo : British Library.

tican and London Syriac Lectionaries of c. 1220 [165]. Both this abbreviation and the emphasis on the apostolic mission are also characteristic of the Gospel scenes of Copte-Arabe 1.

GOSPEL CYCLE

The ten pages of Gospel illustration are interspersed through the text, six in Matthew's Gospel, and two in each of Luke and John. Each is composed of six small square scenes arranged in pairs on a grid ; a layout derived from late eleventh century Gospel books, such as MS Parma 5 or Vat. gr. 1156 and probably itself influencing the comparable arrangement of scenes in oriental Christian books of later date, particularly the Syriac Qaraqos Gospels [166]. Despite occasional discrepancies between the text and illustration, these small abbreviated scenes relate to the Gospel narrative, and many retain their original inscriptions, as well as rougher ones added at a later time [167]. These can be divided into particular themes to demonstrate a near-even emphasis on the Ministry or Public Life of Christ (26) and the Passion (23), with the remaining scenes representing the Infancy (4), the Life of John (3) and Parables (3). The Gospel scenes, like the headpieces, lack the elegance of the Evangelist portraits. Figures are of a uniform size except Christ, who is often on a larger scale and placed to one side of the scene. They are drawn as carefully outlined rectangles, stiffly posed and conforming to a limited repertoire of movements. This rigidity is emphasised by an articulation of the limbs through a series of semicircular drapery folds, forming a simple stylistic system which represents a tightening up of the 'soft fold' style of the painting at Deir es-Suriani. Thus the folds of the reclining figure of the mother of John (fol. 109v/1, fig. 12) follow an irrational course along the curve of the body. Elsewhere the articulation curves into circular patterns and ripples, especially in representing textiles, and, in outdoor scenes, rock formations and water. These scenes can elucidate both the dependence on Greek and Syrian cycles and Crusader and Western sources, as well as the further influence of secular painting in shaping the characteristic style of the manuscript's illustration. On this basis, the case can be argued for attributing further manuscript illumination to this workshop based in Cairo in the second quarter of the thirteenth century.

The artists of Copte-Arabe 1 combined the Greek and Syriac sources previously drawn on in the production of the Copte 13 Gospel cycle, with other late eleventh to early thirteenth century Gospel and New Testament manuscripts. However they seem to have usually 'by-passed' Copte 13 itself in their use of common sources. Copte Arabe 1 often follows Copte 13 in the choice of Gospel scenes, but rarely in their actual execution, which is usually static and illustrative of a particular moment, by contrast with the lively narrative style of Copte 13. Thus the Carrying of the Cross (fol. 57r/3) compares with that of Paris, B.N. gr. 74, while Christ rejected at the synagogue of Nazareth (fol. 109r/5) follows the Laurentian Gospels [168]. Parables are rare against their rich representation in the late eleventh century Gospels, but two are comparable. That of the Good Samaritan (fol. 110r/2) illustrates the man falling into the hands of the robbers, as in the Laurentian Gospels [169], while that of Lazarus before Abraham (fol. 110r/5) includes only the rich man burning in hell, as in one Paris gr. 74 version [170]. A direct approach to more recent Syriac manuscript sources is evident in the Healing of the Son of the Widow of Nain (fol. 109v/6, fig. 12) which follows the two Syriac Lectionaries of c. 1220, especially the Vatican manuscript, rather than Copte 13 [171].

Further Gospel scenes, some quite independent of the Copto-Arabic version of the New Testament, point to other Greek sources. That of the Woman taken in Adultery (fol. 178v/5) which compares with the scene at Monreale, finds its way into the illustration of Copte-Arabe 1, although its text is not included in the manuscript [172]. Similarly, the Flight into Egypt (fol. 4v/2) includes the apocryphal son of Joseph, paralleled at the Cappella Palatina in Palermo [173]. In this respect the direct relationship of Copte-Arabe 1 to two other manuscripts of the 'Decorative style' group, the Chicago New Testament and Berlin gr. qu. 66 deserves closer consideration. The Copte-Arabe 1 scenes of Christ with the Doctors and Christ in the Synagogue in Nazareth (fol. 109v/3-4, fig. 12) are closely related to those of Christ reading the Lesson and Teaching in the Synagogue in the Chicago New Testament, while the Berlin manuscript includes the second of these [174]. The scenes have, however, been reversed in Copte-Arabe 1, and the participants in the first are seated in front of a two dimensional canopy which is borrowed from the illustration in the Berlin manuscript. Further comparison of the illustration of Copte-Arabe 1 with Berlin gr. qu. 66 itself reveals a substantial degree of dependence in several Gospel scenes, either in whole or in part. Amongst these, as Millet first recognised, are those of the Fetching of the Ass and the Entry into Jerusalem (fol. 19r/1-2), which are directly copied from the combined scene in gr. qu. 66 [175]. Here other alterations have been made in Copte-Arabe 1 in addition to the division of the two scenes, notably, in the Fetching of the Ass the scroll of the Prophet Zacharias has become rolled, and in the Entry, the crowd has been replaced with the full complement of twelve apostles. This appearance of the apostles *en masse* is a characteristic of the illustration of Copte-Arabe 1, coexistent with the opposite tendency to eliminate details wherever possible. Another scene dependent on the Berlin manuscript is the Arrest of Christ (fol. 56v/3, fig. 9) which links the Betrayal and Christ before Caiaphas. Aside from the soldiers, the Copte-Arabe 1 scene also adopts the stooped posture of Christ. In both manuscripts Christ is a doll-like figure, toppling slightly forward, with the feet raised off the ground, displaying an awkwardness reminiscent of the Melisende Psalter, especially the figure of Christ in the Washing of the Feet in that manuscript [176]. The Mourning of Peter is placed directly below the Arrest of Christ in Copte-Arabe 1, thereby reversing the arrangement of Berlin gr. qu. 66. Furthermore, the inclusion of the crowing cock, omitted from the Berlin manuscript, is indicative of a direct return to the Parma Gospels [177]. Thus the assimilation of whole scenes, or part of

24. MS London, B.L. add. 7170, Ascension (fol. 188r). Photo : British Library.

them, from middle Byzantine manuscript sources can be demonstrated, especially those of the second half of the twelfth and early thirteenth centuries, arguably accessible from Cyprus and Palestine, or Nicaea [178]. But the selection and adaptation undergone in this process of copying is revealing, and points to certain priorities, especially the stress on the rôle of the apostles in the Gospel narrative. In addition, the artists of Copte-Arabe 1 seem to have been immune from any of the progressive stylistic and compositional concerns of gr. qu. 66 [179], preferring to integrate their sources in conformity with their chosen simplified style of patterned shapes.

Certain Western or Crusader iconographic features are evident in the Gospel scenes, in addition to the crowned Magi of the Matthew headpiece anticipated in the Southern semidome painting at Deir es-Suriani. The illustration of the Wise and Foolish Virgins (fol. 19r/3) is composed on two tiers, with Christ above and the Virgins below, outside the closed door. This vertical division into storeys is paralleled in the scene in a mid-twelfth century manuscript of the Speculum Virginium (MS Arundel 44), a 'Mirror' for nuns written for the Abbess Theodora by Conrad of Hirsau and probably made in Swabia [180]. It is conceivable, given the Armenian preoccupation with this subject, that the Western source came to Egypt by way of the smaller Armenian community remaining in the thirteenth century. For, while the scene itself is not unprecedented in early Christian art, it appears in thirteenth century Armenian illumination, particularly the Cilician Gospels in the Freer Gallery (FA. 32.18) and as part of the Last Judgement in the MS Walters Art Gallery W. 539 [181]. Another scene which proposes direct contact with a Latin manuscript source is the Birth of John (fol. 109v/1, fig. 12) in which Elizabeth is attended by Zacharias and the two women, with the swaddled baby in a basket above. This is surely derived from a Western Nativity type in which the Virgin, with Joseph, is shown comparably positioned below the manger. It is known from Ottonian illumination, such as the Codex Aureus from Echternach, whence it was adopted into Romanesque illumination [182]. At the turn of the thirteenth century a Western example in the Ingeborg Psalter (Chantilly, Mus. Condé MS 1695) shows the Virgin's arms folded across her chest similarly to Elizabeth's in Copte-Arabe 1 [183].

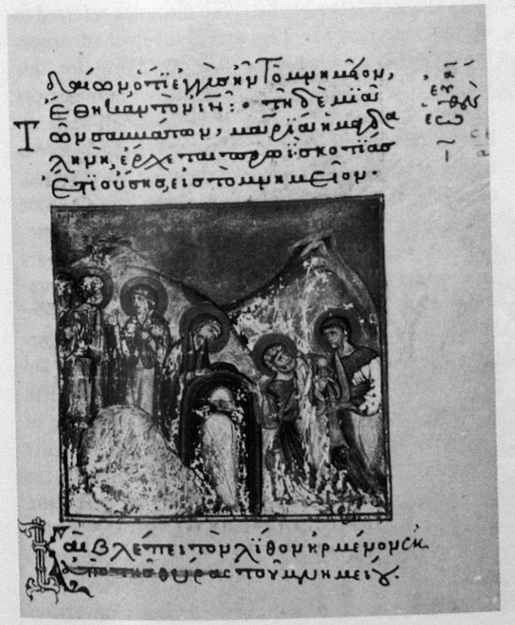
25. MS Berlin, gr. qu. 66, Mourning Peter and Arrest of Christ (fol. 251r). Photo : Bildarchiv Photo Marburg.

Relation of Gospel cycle to secular painting

The association with secular painting, established in the Evangelist portraits, especially with the Paris Bidpai (B.N. ar. 3465) and Ḥarīrī (B.N. ar. 6094) manuscripts, continues in the Gospel scenes. This association is two-fold; Copte-Arabe both borrows physical attitudes, gestures, and stock details of everyday life from secular illumination, whilst sharing similar New Testament sources, and even, especially in the case of the Bidpai, signs of a possible place of production. The link is particularly evident in scenes depicting a dignitary, either a ruler or judge, sitting with one leg tucked up or cross-legged, often with attendants, and receiving an individual or a group. Thus the pose of Herod receiving the Magi in Copte-Arabe 1 (fol. 4v/1) repeats those of Herod and Pilate in Copte 13 and the governor of Merv in the Ḥarīrī [184]. This is also true of pairs of figures, and indeed whole scenes. Christ and Nicodemus seated in conversation (fol. 178v/2, fig. 14) compare in pose and gesture, as well as in the details of their turbans and armbands, with Abu Zayd and his son in the illustration to Maḳāma 49 of the Ḥarīrī (fig. 29). Christ disputing with the Doctors depicts Christ confronting a group (fol. 109v/3, fig. 12), much as Abu Zayd before his companions, with the same architectural frame (fig. 28). Further, the Healing of the Paralytic (fol. 5r/3) parallels the scene of a thief falling through the skylight in the Bidpai, with both scenes taking place on two levels [185]. Also common to Copte-Arabe 1 and these secular manuscripts is a repertoire of daily items, including textile designs, woodwork and furniture, as well as details of framing and scene settings.

Close examination of untouched areas of the illustration of these two secular manuscripts reveals similarities of painting technique which, when taken in conjunction with stylistic similarities, may link the production of one, if not both, with the Cairo New Testament. The delicate painting of facial features, still evident on the unrestored faces, is achieved through a distinct process of fine under-painting followed by the drawing of the eyes and eyebrows with a thin line added between the eye and eyebrow and the modelling of the cheeks. In the illustration of Maḳāma 16 of the Ḥarīrī (fig. 27), the face of the young man fifth from left in the seated group is carefully drawn, outlined first in red, then the eyes, eyebrows and moustache filled in with black, and the red outline added above the eye. One of the very few untouched faces in the Bidpai is that of the boy of fol. 71r (fig. 31), again a full, two-thirds view. Here the faint red outlining preceded the thin black lines around the eyes and eyebrows and the dots for eyes, and was followed by grey shading under the eyebrow and the shading of the cheeks and chin in pink darker than the rest of the face. The result in each case is delicately drawn facial features, hair and beards, as in the Copte-Arabe 1 Matthew portrait (fig. 7), in which the eyebrows and hair are outlined in a faint dark red brushstroke, then the beard filled in with grey and a red line painted between the eye and eyebrow. Similarly, the well-preserved features of Peter, accompanying Mark (fig. 10) are outlined in brown, and the red mouth and line between eye and eyebrow added. The relationship may be extended to draperies, in which the same 'soft fold' style is apparent. The manipulation of softly falling curves of drapery down Peter's left side repeats that of a hermit in fol. 101r of the Bidpai (fig. 32). Finally, the partial use of Coptic letters in the numbering system of the folios of the Bidpai also supports the reattribution of the manuscript to Egypt. Buchthal has argued that the Bidpai should be dated slightly before Ḥarīrī, in other words c. 1200-1220 [186]. However, if the foregoing dating of the Deir es-Suriani paintings to c. 1225 is correct, the 'soft fold' style and use of colour common to both wallpaintings and manuscript illumination, consisting of pink, orange, blue and green, need not be limited to a date before 1220. Instead, it may be suggested that the Bidpai indicates the first step in the move towards the hardening of the style in Copte-Arabe 1/Bibl. 94, and so associating it with the same workshop in Cairo in c. 1230.

26. MS Berlin, gr. qu. 66, Disciples at the Tomb (fol. 334r). Photo : Bildarchiv Photo Marburg.



MS Cairo, Coptic Museum Bibl. 94: illustrated frontispieces to the Pauline and Catholic Epistles and Acts

MS Bibl. 94 comprises the Pauline and Catholic Epistles and Acts of the Apostles, illustrated with frontispieces as well as decorative headpieces in blue and gold [187]. These should be considered in the light of their Byzantine and Oriental Christian sources. First, the frontispiece to the Pauline Epistles (fol. 1v/fig. 15) is divided into four, with medallions of Christ and the Virgin above, with Greek/Coptic titles, and below, abbreviated scenes of the Conversion of Paul and Paul with his disciples, each accompanied by Arabic inscriptions in gold nashki script. Such a division of the page is derived from

twelfth century Byzantine illumination, like the frontispiece to Acts in MS Paris, B. N. gr. 102 [188], with the difference that the Bibl. 94 frontispiece is unevenly divided in two by a large cross, so that the upper squares are smaller than the lower. The cross itself adapts the Coptic or Syriac frontispiece cross, which occasionally also includes roundels, as the frontispiece page dated 1204/5 added to MS Vat. Copto 9 [189]. Leroy proposed that the Virgin's pose could be associated with a Byzantine Deësis illustration, and it is possible that a twelfth century Byzantine manuscript with such a frontispiece like the Gospels in Istanbul (Greek Patriarchate 3) or the now destroyed Psalter formerly in Berlin (Berlin Univ. Christian Mus. No. 3807) [190] may have been the model. However, the omission of St. John from the frontispiece illustration argues in favour of a slightly different iconographic interpretation. The Virgin Eleousa and an angel appear in medallions on either side of the enthroned Christ in the narthex mosaic of St. Sophia with an Emperor, formerly taken to be Leo VI, prostrate at Christ's feet. While this scene is itself open to interpretation [191], the general theme of intercession is evident. The same emphasis is stressed in two twelfth century icons which show a similarly frontally facing Christ Philanthropos and three-quarter supplicating figure of the Virgin Eleousa. These icons are today mounted on the iconostasis in the Hermitage of St. Neophytos in Cyprus but may originally have been mounted separately on icon stands when not in use as processional icons [192]. In Bibl. 94, the medallions of Christ and the Virgin are separated like icons from the scenes below, but the association suggests itself between the Virgin as intercessor for mankind with Christ in the upper register with, in the lower, the passing of the word of God to Paul at his Conversion, and thence through his teaching, to the world.

The two scenes below take up a theme already noted in the Gospel cycle, notably apostolic mission, in this case of Paul. To the left, Paul's Conversion on the road to Damascus is depicted, according to the text of Acts IX 1-8, part of which is quoted in the Arabic inscriptions, except that those who accompany Paul are shown lying rather than standing, and a donkey is added. The depiction of Paul prostrate is evidently derived from a middle Byzantine source, as precedents are apparent in Paris B. N. gr. 510 and at Monreale, and it is possible that the lost scene in the Chicago New Testament was similar [193]. The addition of the donkey, however, suggests an adaptation of a Western miniature showing Paul as a rider having fallen from his mount: in discussing the illustration of the Conversion of Paul in three thirteenth century manuscripts from Verona, L. Eleen has derived the inclusion of a horse in the scene from manuscripts of the second half of the twelfth century from North Italy and South Germany [194].

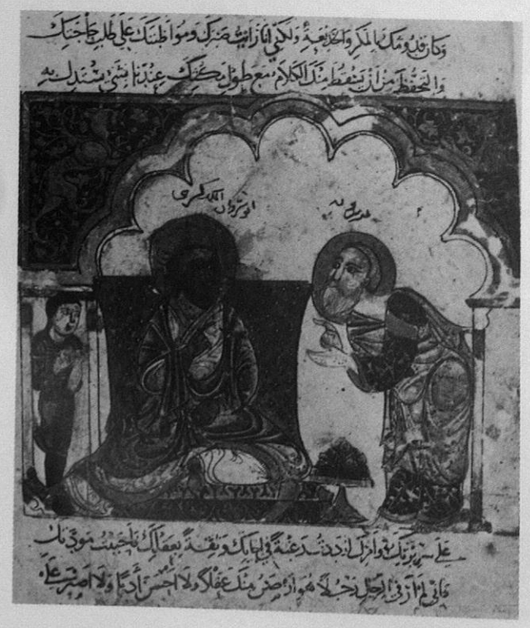
On the lower right of the Bibl. 94 frontispiece, the author portrait shows Paul as a scribe seated before a lectern holding a book. Three small haloed figures stand before him, identified by the Arabic inscriptions as his disciples. The figure of Paul himself closely follows the Evangelist portrait of Matthew (fig. 7) in his pose and the curtain, bench and lectern [194]. The three disciples, however, present more of a problem. Paul seated with two accompanying figures is known elsewhere, such as in the upper register of the early Christian Carrand diptych in the Museo Nazionale in Florence [195]. Kitzinger has suggested that the mosaic at Monreale of Paul handing letters to Timothy and Silas with its wider implication of mission to the whole world, is an *ad hoc* scene evolved when the lives of Peter and Paul, combined in the Cappella Palatina mosaic cycle, are separated at Monreale [196]. However, in the Bibl. 94 scene, Paul neither debates with nor hands over letters to the secondary figures. The travelling companions of Paul named in Acts XIX v. 29 are also limited to two, the depiction of three here corresponding to no exact text. It appears, then, that the scene refers to the Mission and Teaching of Paul, without specific identification of the three disciples referred to in the inscriptions. The artist surely had access to a Greek miniature of Paul teaching for this scene. Surviving middle Byzantine manuscripts of the Acts and Epistles include small-scale illustrations in the text, of Paul standing before a small group, and a more indicative, if undated, example is the title miniature to the Pauline Epistles in a New Testament in Athens (National Library Cod. 2251) in which Paul appears seated, surrounded by one group of figures, presumably his apostles, with another group before him, probably representing nations to be converted. The illustrations in this manuscript have led some scholars to suggest a date in the twelfth century, although the palaeographic evidence of the text points to a Palaeologan date [197]. Its signifiance in the present context is to point to a possible Byzantine manuscript source for the inclusion in the Cairo New Testament scene of a group of figures before Paul, with its wide suggestion of apostolic mission. The association of the author portrait of Paul with the Conversion

27. MS Paris, B.N. ar. 6094, Makāma 16 (fol. 49v). Photo : Bibl. Nat. Paris.

28. MS Paris, B.N. ar. 6094, Makāma 17 (fol. 52v). Photo : Bibl. Nat. Paris.

29. *MS Paris, B.N. ar. 6094, Makāma 49 (fol. 180r). Photo : Bibl. Nat. Paris.*

30. *MS Paris, B.N. ar. 3465, Barzūya before king Nūshīrwān (fol. 20v). Photo : Bibl. Nat. Paris.*



is previously known from the twelfth century Codex Ebnerianus, where the Conversion is enclosed in a lunette above the seated apostle [198]. Thus Comnene iconographic sources are the basis of the Bibl. 94 illustration, with alterations to emphasise the apostolic mission of Paul following the Blessing of the Apostles, the last Gospel scene. In this respect, the 'gift of tongues' stressed by Paul was especially appropriate to the activity of translating the Gospels into the vernacular Arabic [199]. Illustration of the Pauline Epistles is not unprecedented in Arabic Christian manuscripts, although without this contemporary preoccupation: the finispiece of the Arabic Epistles of Paul in Leningrad (Public Lib. Arab, N. F. No. 327) of 892 simply shows the standing figure of Paul with a second figure, probably Timothy, which is itself related to Byzantine sources [200].

The frontispiece to the Catholic Epistles (fol. 129v) worked in the somewhat weaker hand of the assistant artist, shows the four authors James, John, Peter and Jude standing facing front and holding their books with one hand and blessing with the other. They stand beneath an ornamental canopy and curtain, like those decorating the portraits of the Evangelists and that of Paul in the Epistles' frontispiece. The miniature has been treated and the faces touched up, although the names of the authors, inscribed in Greek/Coptic letters near the head of each, are still legible. Since apostles are usually depicted either alone or in pairs elsewhere in Oriental Christian art, the most likely model is a frontispiece of the four standing Evangelists as in an Armenian Gospel book in Erevan (Matendaran 2877) of the early tenth century, or in Greek Gospel books. The frontispieces of the eleventh century manuscript in Jerusalem (Megale Panagia 1) with its evangelical association and of Istanbul Greek Patr. 3 of the twelfth century are both comparable [201].

Finally, the frontispiece to the Acts of the Apostles (fol. 156v. fig. 16) illustrates the Ascension, according to the opening text of Acts (Ch. 1 vv. 1-10). In the lower register, the Virgin orans stands between the apostles, while the first apostle on the right doubles as an angel, with added wings. The illustration has been damaged in places and the face of Christ has been retouched, but this alteration is original. The connexion between the Deir es-Suriani Ascension (fig. 1) and the scene here is evident in several respects. First, the 'soft fold' style of the wallpainting is repeated, as on the front of the angel to the left of the Virgin. Next, the lightly

drawn facial features of the Virgin, apostles and supporting angels in the upper register of the wallpainting are repeated in the manuscript. Finally, the subtle colour-range, common both to the wallpaintings and to the secular manuscripts, reappears here. However, there are certain anomalies which suggest recourse to other sources in addition. One of these is the iconographic problem of the appearance of the single angel in Bibl. 94 which can be explained by the lack of consistency amongst the models available of the Ascension in Byzantine and Syriac manuscript illumination. The Ascension in the Greek Gospels Parma 5 depicts a single angel heading the left apostle group, but also adds the thirteenth apostle [202]. The Syriac Gospels B.N. syr. 335 follow the sixth century Rabbula Gospels in reproducing both angels with the apostle groups [203], whilst the Ascensions in the two Syriac Lectionaries of c. 1220 omit both the angels and even the twelfth apostle (fig. 24) [204]. Equally inconsistent, the underlayer wallpainting at Deir es-Suriani, presuming it does indeed represent the Ascension, included at least one angel, by contrast with the upper layer. The lower register of the Bibl. 94 Ascension is, then, a confusion of these various possibilities.

The other feature in which the Bibl. 94 Ascension diverges from that at Deir es-Suriani is in rejecting the stylistically different figure of Christ in the upper register for another model. Instead, the seated Christ can be argued to be the work of the same artist who painted the small icon of Christ enthroned on Mount Sinai (No. 426 fig. 35) which was formerly attributed by Weitzmann to a Crusader artist of the mid-twelfth century [205]. The two Christ figures are strikingly close in their frontal pose, patterned drapery and olive green and red colouring against a gold background. Both hold an open book in the left hand while raising the right in blessing. The fact that Christ blesses in the Latin manner, with only the first two fingers raised, suggests that a Western model may have been used. This may explain why the Gospel text is omitted ; if the text werre in Latin in the original, the artist is simply eliminating a text that meant nothing to him. Alternatively, the Western blessing, together with the green colouring and the small scale of the icon itself, may have been suggested by a Western enamel of Christ enthroned, such as the Limoges enamel still at St. Catherine's monastery [206]. In both miniature and icon, Christ wears a cross-nimbus, with additional decorative circles in the case of the icon nimbus. The face is better preserved on the icon than the miniature, in which it is retouched, but they are still identifiably by the same hand, with the face framed with long brown hair and with delicately-drawn features of beady eyes, short beard and curving moustache. The curving eyebrows and sharp eyes are drawn in black, as is the emphatic outlining of the figure, footstool and halo, leaving only the lower part of the face, hands and feet lightly drawn. The abbreviation IC XC appears in both, but in the icon in a more ornate, curving script, with the serifs above the lettering forming decorative loops imitative of Kufic. Stylistically the icon Christ is composed of linear segments drawn diagonally across the shoulders and stomach which are allowed to fall in an oval over the right knee. This is the same decorative system of drapery as in the miniature, except that the drapery over the knee in the latter is modelled with gold on the red drapery, which blurs the definition of the ovular shape.

Comparison with the Evangelist portraits identifies the icon painter as the major artist of the New Testament. The icon Christ is seated on a bench with an ornamental panel of black and white foliage scrolls identical to that of the Mark portrait (fig. 10), while the head shares the facial features of Luke (fig. 11). Finally, while the artist is selective in his approach to the Ascension painting at Deir es-Suriani as a model, comparison between the icon and the southern semidome in particular suggests that he previously worked there, or at least trained in the same workshop as a younger man. The system of parallel curving lines to suggest folds reproduces the drapery of the angel of the Annunciation (fig. 2) while the modelled oval on the thigh is highlighted above and below with a mesh of fine brushstrokes identical to those shaping the angel's wingtips.

Conclusion

It is argued here that an organised workshop of Christian painters was active in Egypt during the first quarter of the thirteenth century, and based in Cairo. During its most vital period, c. 1220-1250, the workshop undertook commissions in wallpainting, manuscript illumination and icon painting. It was undoubtedly composed of members of the Christian communities, especially the Armenian and Syrian Jacobite, which maintained contacts outside Egypt throughout the period. A 'Byzantinising' style can be demonstrated in Egypt as early as 1124 in the

sanctuary paintings at Deir el-Abiad, Sohag, which were, as the inscriptions indicate, the collaborative work of Armenians and Copts. Also attributed to such a collaboration is a campaign of redecoration of monastic churches during the later twelfth to mid-thirteenth centuries, encouraged by the favourable position of the Christians in Egypt for most of the period. Although many Armenians were expelled when Saladin came to power, Armenian cultural and artistic influence survived into the thirteenth century. Moreover, through the Armenian community illustrated books, Armenian and probably also Greek, came to be in Egypt, as the early thirteenth century Armenian writer known as Abu Ṣāliḥ testified, recording that when the Armenian Patriarch fled from Cairo to Jerusalem in 1172 he took with him an illustrated Gospel book [207]. Such a book could have provided a model for the earliest surviving illustrated Bohairic Coptic Gospel book of this period, Bodl. Hunt. 17 of 1173.

Most influential for the subsequent development of painting in Egypt during the Ayyūbid period was the activity of the Syrian Jacobite community, centred at Deir es-Suriani. The upper layer of painted decoration of the church of el ʿAdra, with its seminal 'soft fold' style has been attributed here to c. 1225, with the underlayer, partially visible in the Western semidome, ten to fifteen years earlier. The upper layer in particular has been referred to the influence of middle Byzantine and Comnene sources, as well as those from Syrian Jacobite painting, Western and Crusader sources.

Other commissions undertaken at about the same time as Deir es-Suriani, it is argued here, included the Arabic Gospels of 1226 and the illustration of Vat. Copto 9 (excepting the inserted page dated 1204/5) which combines Byzantine sources in its Evangelist portraits with more secular, decorative concerns in its frontispiece. While the rôle of the art of the Oriental Christian churches as an intermediary between Byzantine and Islamic art has been considered, particularly in respect of the Gospel cycle of Copte 13 of 1178-80 [208], what has been proposed here amounts to rather an assimilation of cultural traditions: that the workshop based in Cairo produced Christian and secular manuscripts simultaneously, the latter including the Paris manuscripts of al-Ḥarīrī's *Maḳāmāt* of 1222-3 and the *Fables of Bidpai,* dated here to c. 1230. Next, work attributable to the 1230s includes wallpainting in the upper church of St. Antony's, especially that of the South Chapel.

The high point of the fusion of these cultural traditions is achieved in the mid-century with the illustration of the Cairo Copto-Arabic New Testament, assigned here to two artists, one of whom also painted the Sinai icon of Christ enthroned and may have participated in the decoration of the later phase of decoration at Deir es-Suriani a quarter of a century before. Continuing from Deir es-Suriani, the manuscript draws on Byzantine, Syrian and Western sources. Aspects of the Evangelist portraits, Gospel headpieces and the frontispiece to the Pauline Epistles rely on illustrated Greek codices of the tenth to twelfth centuries, while many of the Gospel scenes have recourse to Greek Gospel cycles of the late eleventh century. In employing these Greek sources the artists apparently by-passed the illustration of Copte 13, made not in Cairo but in Damietta, to which it relates in the choice but hardly the execution of scenes. Twelfth century Comnene manuscripts must also have been available as a source for the New Testament, especially those of the 'Decorative style' group. The Chicago New Testament influenced aspects of the Gospel cycle in particular, and its attribution by Weyl Carr to the area of Palestine and Cyprus makes this relationship yet more credible. Another significant influence on the New Testament iconography was the Greek Gospel book Berlin gr. qu. 66, which not only offers a *terminus post quem* for the earlier painted layer at the church of Deir es-Suriani by its known presence in Egypt in 1219, but was also the direct source for several Gospel scenes in the manuscript.

To these Greek manuscript sources may be added the influence of Syriac illumination, such as that of the Vatican and London Lectionaries of c. 1220, and elements of both Crusader and Western sources. The latter could have been introduced in a variety of ways; through the Armenian and Syrian communities, or by the numerous contacts maintained with Palestine, especially through Jerusalem, during the period [209], or directly by the presence of Westerners engaged in trade, especially in Alexandria and Cairo [210]. The New Testament, it has been inferred, was written by Gabriel in his patron's household and such a patron, an archdeacon and probably a civil servant in the Ayyūbid administration, would not only have travelled to and from Syria, but would have provided access to libraries and book collections, comprising both Christian and secular manuscripts.

The influence of Greek and Syrian sources in particular was undoubtedly an effect of the acti-

31. *MS Paris, B.N. ar. 3465 Merchant and Boy (fol. 71r). Photo : Bibl. Nat. Paris.*

32. *MS Paris, B.N. ar. 3465 Hermit persuaded that his dog is a goat (fol. 101r). Photo : Bibl. Nat. Paris.*

33. *MS Paris, B.N. ar. 3465 Hermit breaks his jar of honey and oil (fol. 115v). Photo : Bibl. Nat. Paris.*

vity of transcribing New Testament sources, inspired by the need for a workable New Testament in the vernacular language of Arabic. This was the major task of the Coptic Church in the mid-thirteenth century, undertaken by Hibātallah ibn al-'Assāl with Gabriel as his scribe. With a few exceptions, which bear no relation at all to the Bohairic Coptic version of the text, the artists of the Cairo New Testament adapted their sources to suit particular priorities, of which the emphasis on the apostolic authority of the Coptic church of St. Mark was a prime one. This association was particularly appropriate, for the work of making available a new translation of the New Testament in the vernacular was seen to parallel the original work of the apostles in spreading the word of the Gospels.

Characteristic of the work of the artists is the 'soft fold' style and range of colours, especially pink, orange-red and olive green, which is unprecedented in earlier Coptic painting. While the most impressive products of the workshop are the Deir es-Suriani paintings and the Cairo New Testament, together with the icon of Christ enthroned, several other manuscripts and wallpaintings in monastic churches may either be associated with the workshop, or attributed to its influence. Study of their sources provides a framework for future study of Copto-Arabic painting and its relationship with other art forms, especially woodwork. Such a workshop, with its wide Eastern Mediterranean associations, flourished under the protection of the Ayyūbids, who both tolerated and employed their non-Muslim subjects. Furthermore, it was the Christians who by the Ayyūbid period had most contact with foreign traders in the coastal ports and Cairo, although they can scarcely be accused of political collusion with the Crusaders until after 1250 [211]. The vital period of artistic activity inevitably slowed down after the Mamlūks came to power, although art subsequently produced by Arab Christians in Mamlūk Egypt and Syria reflects the impetus of this productive period.

Lucy-Anne HUNT

34. Mosaic Icon, Hodegetria, St. Catherine's Monastery Sinai. Photo : From Weitzmann, 'Crusader Icons' AB *XLV (1963) Fig. 23.*

35. Icon of Christ Enthroned, St. Catherine's Monastery Sinai No. 426. Photo : From Weitzmann 'Icon Painting in the Crusader Kingdom' DOP *(1966) Fig. 1.*

NOTES

Abbreviations used in the footnotes
AI *Ars Islamica*
BSAC *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*
BSOAS *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*
DOP *Dumbarton Oaks Papers*
EI *Encyclopedia of Islam*
BIFAO *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*
Mélanges St. Joseph *Mélanges de la Faculté Orientale de l'Université de St. Joseph*
REB *Revue des Études Byzantines*

1. J. Leroy, *Les Peintures des Couvents du Ouadi Natroun* (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire t. CI), Cairo, 1982 (hereinafter *Ouadi Natroun*), pp. 53-74, 114-7 and Pls. 104-46.

2. J. Leroy, *Les Manuscrits Coptes et Coptes-Arabes Illustrés* (Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique t. XCVI), Paris, 1974 (hereinafter *MSS Coptes-Arabes*), pp. 157-74 and Pls. 75-92, E, F, G, No. XXI Copte-Arabe I; pp. 174-7 and Pls. 10(2), 20 (1-2 mislabelled), 93-5, No. XXII Bibl. 94. L.-A. Hunt, *The Illustration of a Thirteenth – Century New Testament Manuscript from Cairo (Paris, Institut Catholique Copte-Arabe 1)*, PhD. thesis, London University, 1981; L.-A. Hunt "Byzantine-Islamic influences in the illustration of MS Paris, Institut Catholique Copte-Arabe 1", *XVI. Internationaler Byzantinistencongress, Akten* 11/5 (*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/5), Vienna, 1983, pp. 339-41. I should particularly like to thank Mlle Lehmann of the Institut Catholique in Paris, and Mme S. Abd el-Shaheed, Keeper of the Department of Manuscripts, Coptic Museum Cairo, for arranging for me to study the respective sections of the New Testament, and Mlle M-R Séguy, Department of Oriental Manuscripts Bibliothèque Nationale, Paris. My thanks are also due to Dr. R. Cormack, Dr. L. MacCoull, and to Professor H. Buchthal who kindly gave his comments on the first draft of this article, although I must take responsibility for its remaining idiosyncrasies. The work was made possible by travel grants from the Universities of London and Birmingham.

3. For accounts of the Fāṭimid dynasty and further bibliography: M. Canard, Fāṭimids *EI*[2], pp. 850-862 (hereinafter "Fāṭimids"); S. Lane-Poole, *A History of Egypt in the Middle Ages*, London, 1914 (hereinafter *Egypt in the Middle Ages*), pp. 117 ff; H. Munier and G. Wiet, *Précis de l'Histoire d'Égypte*, t. II, l'Égypte Byzantine et Musulmane, Cairo, 1932, pp. 173 ff.

4. S. D. Goitein, *A Mediterranean Society*, Vols I-II, Berkeley, California, 1967 and 1971 (hereinafter *Mediterranean Society*), I, pp. 29 ff. Aspects of Fāṭimid – Byzantine relations are considered in Canard, "Fāṭimids", p. 855; Lane-Poole, *Egypt in the Middle Ages*, p. 128, W. Farag, *Byzantium and its Muslim Neighbours during the reign of Basil II (976-1025)*, PhD. thesis, Birmingham University, 1979.

5. Ed. K. M. Setton, *A History of the Crusades* (hereinafter *History of the Crusades*), Vol. I, ed. M. E. Baldwin, *The First Hundred Years*, Philadelphia, 1955 (hereinafter *History of the Crusades* I), Chaps. XII-XIII, pp. 368 ff. The capture of Ascalon is described by S. Runciman, *A History of the Crusades* (Vols. 1-3 Cambridge 1951-4 hereinafter *Crusades*), II, pp. 338-40. Until the end of the dynasty the Fāṭimids remained on the defensive: Lane-Poole, *Egypt in the Middle Ages*, pp. 165 ff; Canard, "Fāṭimids", pp. 856-7.

6. Runciman, *Crusades*, II, pp. 340-2; Cl. Cahen, *Syrie du Nord à l'époque des Croisades*, Paris, 1940, pp. 374 ff; H.A.R. Gibb, "The Career of Nūr ad-Dīn", Ch. XII of Setton, *History of the Crusades*, I, pp. 513 ff; N. Elisséef, *Nur-ad-Din*, 3 Vols, Damascus, 1967, passim; J. Prawer, *Histoire du Royaume Latin de Jérusalem*, Vols. I-II, Paris, 1969-70 (hereinafter *Royaume Latin de Jerusalem*), I, pp. 395 ff.

7. Prawer, *Royaume de Jérusalem*, I, pp. 427 ff.

8. S. Lane-Poole, *Saladin and the Fall of Jerusalem*, New York and London, 1901, and H.A.R. Gibb, "The Rise of Saladin 1169-89", Ch. XVIII of Setton, *History of the Crusades*, I, pp. 563 ff. are countered by the remorselessly critical approach to Saladin's place in history of A. S. Ehrenkreutz, *Saladin*, Albany, New York, 1972 (hereinafter *Saladin*), passim; Cl. Cahen, "Ayyūbids", *EI*[2] (hereinafter "Ayyūbids") pp. 797-8; F. Gabrieli, *Arab Historians of the Crusades*, London, 1969, pp. 87 ff. See now both H. Möhring, *Saladin und der Dritte Kreuzzug*, Wiesbaden 1980; and M.C. Lyons and D.E.P. Jackson, *Saladin: The Politics of the Holy War*, Cambridge 1982.

9. E. Sivan, *L'Islam et la Croisade*, Paris, 1968 (hereinafter *L'Islam et la Croisade*), esp. Chs. 4-5, pp. 93 ff. The best short survey of the Ayyūbid period remains Cahen, "Ayyūbids", pp. 796 ff. with H.A.R. Gibb, "The Aíyūbids", Ch. XX of eds. R. L. Wolff and H. W. Hazard, *The Later Crusades 1189-1311*, Philadelphia, 1962 (hereinafter Setton, *History of the Crusades*, II), pp. 693 ff. See also Lane-Poole, *Egypt in the Middle Ages*, pp. 212 ff.; R. S. Humphreys, *From Saladin to the Mongols*, Albany, 1977, esp. Chs. 1-2, pp. 15-85. For the third Crusade, mounted in reaction to Saladin's offensives, S. Painter, "The Third Crusade: Richard Lionheart and Philip Augustus", in Setton, *History of the Crusades*, II, pp. 45 ff; Runciman, *Crusades*, III, pp. 3 ff.

10. G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, trans. J. Hussey, Oxford, 1968, pp. 414-5. Saladin had made mutual, if not always effective, treaties of protection with the Byzantines and the neutralisation of Byzantium was a blow; see Ch. M. Brand, "The Byzantines and Saladin, 1185-92: Opponents of the Third Crusade", *Speculum*, 37 (1962), pp. 168 ff; Ehrenkreutz, *Saladin*, pp. 211-2.

11. T. C. Van Cleve, "The Fifth Crusade", Ch. XI of Setton, *History of the Crusades*, II, pp. 377 ff. and map 14, p. 486; Runciman, *Crusades*, III, Ch. II pp. 132 ff.

12. J. P. Donovan, *Pelagius and the Fifth Crusade*, Philadelphia, 1950, esp. pp. 33, 36-7 and documentation cited there, which follows the development of the idea of the direct attack on Egypt initiated at the Lateran Council and at Acre. The Arab chronicler Ibn al-Furāt reported the recognition by the Crusader leaders of the subjugation of Egypt as a necessary first step towards regaining Jerusalem and other territories conquered by Saladin, see *Ta'rikh* excerpts trans. J. F. Michaud, *Bibliothèque des Croisades*, IV, Paris, 1829, p. 388 cited in Setton, *History of the Crusades*, II, p. 396.

13. While Saladin encouraged trade with the Italian trading cities (Cahen, "Ayyūbids", p. 798) he restricted European merchants to the Mediterranean coast, especially Alexandria, a policy confirmed after Reynald de Chatillon's thwarted attempt in 1182-3 to force an entry into the Red Sea area. Saladin outlined this policy in a letter to the 'Abbāsid caliph; see S. Labib, "Egyptian Commercial Policy in the Middle Ages" (hereinafter "Egyptian Commercial Policy") in ed. M. A. Cook, *Studies in the Economic History of the Middle East from the Rise of Islam to the Present Day*, London, 1970 (hereinafter *Economic History of the Middle East*) p. 66. See further, note 27 below. For the presence of Italian merchants at the capture of Damietta in 1219 and their influence on Crusader policy decision-making, ed. E. Peters, *Christian Society and the Crusaders 1198-1229*, Philadelphia, 1971 (hereinafter *Christian Society*), p. 80 and note 1.

14. Setton, *History of the Crusades*, II, pp. 415-6.

15. Between 1st. and 26th. (?) September, 1219, according to G. Golubovitch O.F.M., *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente Francescano*, Ser. 1, Vol. 1, Karachi, 1906, p. 94; G. Golubovitch, "San Francesco e i Francescani in Damietta", *Studi Francescani*, N. S. Anno XII (XXIII), Nos. 3-4 (1926), pp. 307-330; M. Roncaglia O.F.M., "San Francesco d'Assisi in Oriente", *Studi Francescani*, s. 3, 25 (1953), pp. 97-106; J. Moorman, *A History of the Franciscan Order*, Oxford, 1968, p. 50 and n. 5; Setton, *History of the Crusades*, II, p. 415-6 and n. 140.

16. Except Kerak and Krak de Montréal: Setton, *History of the Crusades*, II, p. 423 and n. 166; Runciman, *Crusades*, III, p. 166. Oliver of Paderborn recorded the further refusal of the Papal party; Peters, *Christian Society*, p. 86.

17. T. C. Van Cleve, "The Crusades of Frederick II", Ch. XII of Setton, *History of the Crusades*, II, pp. 429 ff., esp. pp. 455-7 which reconstructs the treaty and the response it received on both sides.

18. Cahen, "Ayyūbids", pp. 799 ff. Al-Kāmil was the last Ayyūbid ruler to provide the effective leadership necessary for the control and coordination of the internal social, political and military structure of the Ayyūbid state, organised according to the *iktā'* system of semi-feudal landholdings by vassals or emirs. See H. Rabie, "The size and value of the *Iqṭā'* in Egypt 564-741 A.H. 1169-1341 A.D." in Cook, *Economic History of the Middle East*, pp. 129 ff.

19. J. R. Strayer, "The Crusades of Louis IX", in Setton, *History of the Crusades*, II, pp. 487-518 and map 15 p. 486. For reference to St. Louis' stay in the East (1248-54), ed. Setton, *History of the Crusades*, II, pp. 566-7.

20. Cl. Cahen, "Dhimma", *E I*[2] (hereinafter "Dhimma"), pp. 227 ff. and G. Vajda "Ahl al-Kitab", *E I*[2], pp. 264 ff. with bibliographies. For non-Muslim communities during the Crusader period, Prawer, *Royaume Latin de Jérusalem*, I, pp. 512 ff. Several general studies have surveyed the legal position of non-Muslims under Islam, especially A. S. Tritton, *The Caliphs and their non-Muslim Subjects*, London, 1930; J. Tagher, *Coptes et Musulmans*, Cairo, 1952 (hereinafter *Coptes et Musulmans*); A. Fattal, *Le Statut Légal des non-Musulmans en pays de l'Islam* Beirut, 1958; S.A. Aldeeb Abu-Sahlieh, *Non Musulmans en pays d'Islam: Cas d'Egypte*, Fribourg, 1979.

21. With the exception of the persecutions under al-Hakim (386 A.H./966 A.D. – 411/1020), non-Muslims were particularly well off under the Fāṭimids and achieved high positions of responsibility; G. Wiet, "Kibṭ", *E I*[1] (hereinafter "Kibṭ"), esp. pp. 992, 995-6. It is difficult to ascertain the exact proportion of the population represented by non-Muslims in the Fāṭimid and Ayyūbid periods, but it may have remained a substantial minority. R. W. Bulliet, *Conversion to Islam in the Medieval Period*, Cambridge Mass., 1979, pp. 92 ff. esp. 102 (with references), noted a conspicuous rise in the number of Muslim names when the Fāṭimids came to power in Egypt, in line with the assumption by other historians that the ninth century was the main period of conversion to Islam in Egypt. He considers feasible Brett's assumption that Christians may have remained in the majority as late as 900. See also G. La Viere Leiser, *The Restoration of Sunnism in Egypt: Madrasas and Mudarrisūn 495-647/1101-1249*, University of Pennsylvania PhD, 1976, University Microfilms, Ann Arbor, 1979, Ch. II, "The Non-Shī'ī Communities during the last years of Fāṭimid rule in Egypt, 495-567/1101-1171", pp. 48-110. Leiser proposed (p. 79) that the number of conversions to Islam slowed down after the ninth century, and estimates the number of Christians as 35 % of the total population during the last seventy years of Fāṭimid rule. Saladin's early intolerance changed after the re-capture of Jerusalem when his position became more secure: see trans. A. Khater and O.H.E. Khs-Burmester, *History of the Patriarchs of the Coptic Church* by Sawīrus Ibn al-Muḳaffa', Vol. III, pts. 1-3, Cairo, 1968-70 (hereinafter *Hist. Patr.*), III (2), pp. 164-6; A. S. Atiya, *A History of Eastern Christianity*, London, 1968 (hereinafter *Eastern Christianity*), pp. 94-7; E. Sivan "Notes sur la situation des Chrétiens à l'époque ayyūbide", *Revue de l'histoire des Religions*, 72 (1967) (hereinafter "Situation des Chrétiens"), pp. 117-30. For the stepping-up of official propaganda against local Christians during specific periods of direct hostilities against the Franks in 1219 and 1249-50, Sivan, *Islam et la Croisade*, pp. 7, 138 and notes.

22. Trans B.T.A. Evetts, *The Churches and Monasteries of Egypt and Some Neighbouring Countries attributed to Abū Ṣāliḥ the Armenian*, Oxford, 1895, rept. 1969 (hereinafter *Churches and Monasteries*), passim, with map following p. 346 and "Index of Churches and Monasteries in Egypt", pp. 347-352. G. Graf, *Geschichte der Christlichen arabischer Literatur* (hereinafter *Christl. arab. Lit.*), II, Vatican, 1947, p. 340 identifies Abū Ṣāliḥ as Abu'l-Makarām Sa'dallāh ibn Girgis ibn Mas'ud.

23. H. G. Evelyn White, *The Monasteries of the Wadi'n Natrūn*, Vols. II-III, New York, 1932-3 (hereinafter *Monasteries*), II, p. 385, recounts the visit of al-Kāmil to Deir Abu Makar in 1228 when he granted the monastery a charter; Siyar al-ābā'al-baṭāriqa *(Biographies of the Patriarchs)* MS Paris, B.N., ar. 302, p. 352 (cited by Sivan, "Situation des Chrétiens", p. 121, n. 4), records the privileges granted as being immunity from the Poll Tax and inheritance procedures. Such privileges were not exclusively given to Coptic monasteries; petitions requesting the rights of the monks at St. Catherine's monastery, Mount Sinai to al-Kāmil are published by S.M. Stern, "Petitions from the Ayyūbid period", *BSOAS*, XXVII (1964), pp. 10-32 (Documents II-III). A decree was drawn up by al-'Adil in Dec. 1195 and another by al-Afḍal near Damascus in August 1199; S. M. Stern, "Two Ayyūbid Decrees from Sinai" in ed. S. M. Stern, *Documents from Islamic Chancelleries*, Oxford, 1965, pp. 3-38 (hereinafter "Ayyūbid Decrees"); Sivan "Situation des Chrétiens", p. 121.

24. The Patriarch Gabriel II, consecrated in 1131, was employed as a government scribe before his elevation; trans. Khater, Khs-Burmester, *Hist. Patr.*, III (1), p. 40, which also mentions his fame as a copyist of Old and New Testament texts in Coptic and Arabic. The Armenian writer known as Abu Ṣāliḥ (for whom see note 22 above), frequently mentions scribes as being prominent in church affairs, donating money or restoring churches. For one instance, the patronage extended by a scribe from Alexandria in restoring a church near Ḳūs (province of Keneh) in 1175-6, see trans. Evetts, *Churches and Monasteries*, p. 235 and also "Scribes" index, p. 381. Goitein, *Mediterranean Society*, II, pp. 374 ff. discusses non-Muslim government officials.

25. *Hist. Patr.*, III (1), p. 7 records the spoken use of Greek with Coptic and Arabic in the reading of the taklid or announcement of appointment of the Patriarch Macarius II during his consecration service, from the ambo of the church of al-Mu'allaḳa, Old Cairo in January 1104. The presence of Greek traders in Fusṭāṭ and Cairo is documented from the mid-10th century at least; S. D. Goitein, "Mediterranean Trade in the Eleventh Century: Some Facts and Problems", Cook, *Economic History of the Middle East*, p. 53; Goitein, *Mediterranean Society*, I, p. 44. For their disappearance after the 12th century see note 27 below. In the religious sphere, the protection of the Greek Monastery of St. Catherine's, Mount Sinai by the Ayyūbids is referred to above, note 23. For the use of Greek manuscripts in the translation of the vernacular Arabic New Testament in the early 13th century, below note 41.

26. There are numerous references in the sources to non-Muslims in the professions; Goitein, *Mediterranean Society*, II, pp. 240 ff., discusses the practice of medicine by non-Muslims. Ed. and trans. Khater, Khs – Burmester, *Hist. Patr.*, III (2), p. 206, describes the visit of al-Kāmil himself to a hermitage for a cure. The Patriarch John VI (1189-1216) was a trader and businessman before his elevation, *Hist. Patr.*, III (2), p. 167.

27. S. Labib has summed up this situation thus: "From the twelfth century, the Kārismīs and the Franks came by degrees to dominate the whole trade between west and east, and took over the place of the Christian and Jewish merchants of the Byzantine, Ayyūbid and Mamlūk states. Through commercial privileges obtained in return for military services to the Byzantine Emperors, the Italians succeeded in eliminating Greek merchants almost entirely, while Saladin's support for the Muslim Kāramīs meant the end of the favoured position of the Coptic and Jewish merchants of Egypt", "Egyptian Commercial Policy", p. 67, and further, S. Labib, *Handelsgeschichte Ägyptens im Spätmittelalter (1171-1517)*, Wiesbaden, 1965, pp. 22 ff. For agreements reached between the Italians and the Ayyūbid Sultans, from the time of Saladin, or his brother al'Adil acting as his regent in Egypt, M. Amari, *Diplomi Arabi del R. Archivo Fiorentino*, Florence, 1863, 2nd ser., esp. Nos. 11-12 (1179), pp. 38-44, 22 (1180), p. 283, 26 (1208), p. 285. For privileges specifically afforded to Venetian merchants, G.L. Fr. Tafel and G.M. Thomas, *Urkunden zur älteren Handels-und Staatsgeschichte der Republik Venedig*, Vienna, 1856-7 (Fontes Rerum Austriarcarum, Diplomataria et Acta, XII-XIV), rpt. Amsterdam, 1964, Vol. II, pp. 184 ff and a safe conduct granted by al'Adil to the Venetians in 636/1238, no. 294, pp. 336-41. See also Stern, "Ayyūbid Decrees", pp. 18 ff., 30 ff. The most detailed accounts of the various Western communities trading in Egypt are W. Heyd, *Histoire du Commerce au Moyen-Age*, trans. F. Raynaud, Leipzig, 1936, pp. 378 ff. and A. Schaube, *Handelsgeschichte der Romanischen Völker*, Munich and Berlin, 1906, pp. 145 ff. C. Cahen, *Makhzūmiyyāt: Études sur l'histoire économique de l'Égypte médiévale*, Leiden, 1977, pp. 106-8, refers to the relative paucity of documentary evidence for the mercantile activity of non-Muslims; however, conversely, indigenous Christians are documented in Italian ports after the mid-12th century; see E. H. Bryne, "Easterners in Genoa", *Journal of the African and Oriental Society*, XXXVIII (1918), pp. 176-87.

28. See especially M. Canard, "Notes sur les Arméniens en Égypte à l'époque fātimite", *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, XIII (1954), pp. 143-57 (hereinafter "Notes sur les Arméniens en Egypte"). Particularly prominent was the general Badr al-Jamāli, vizier and military commander under the caliph al-Mustansir (457/1075-487/1094) who befriended Christians and was responsible for restoring the church of St. James at Basātīn, just South of Cairo as the spiritual centre of the community; Evetts, *Churches and Monasteries*, pp. 1-2, and ed. and trans. A. S. Atiya, Y. 'Abd al-Masīḥ, O.H.E. Khs-Burmester, *History of the Patriarchs of the Egyptian Church*, Vol. II, pt. 3, Cairo, 1959, p. 315. Among other Armenians prominent in the Fāṭimid administration was Tadj ad-Daulah Bahrām, vizier to al-Ḥāfiẓ between 1134-6; M. Canard, "Un vizir chrétien a l'époque fātimite: l'Arménien Bahrām", *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, XII (1954), pp. 84-113. Bahrām became a monk at Deir el-Abiad after his fall from power in 1137; U. Monneret de Villard, *Les Couvents près de Sohag*, 2 Vols., Milan, 1925-6 (hereinafter *Couvents*), I, p. 26.

29. After the temporary deposition of al-Ḥāfiẓ by his son Hassan there followed a revolt led by the anti-Christian Rudwan ibn-Walkhashī in which Bahrām was replaced as vizier and the Armenian Patriarch killed; trans. Khater, Khs-Burmester, *Hist. Patr.*, III (1), pp. 46-54. Al-Qalqashandi, *Subh al-A'sha*, Cairo (1922), Vol. XIII, pp. 325-6, records the safe conduct accorded Bahrām by the Sultan. Bahrām was later called back to Cairo by al-Ḥāfiẓ shortly before his death in 1140. Worse was to follow at the fall of the Fāṭimid dynasty, when the Patriarch Gregory was forced to leave Egypt and the monastery and churches of al-Basātīn and others were destroyed or reverted to the Coptic church; trans. Evetts, *Churches and Monasteries*, pp. 2-3. Only after the intervention of Saladin himself, and negotiations with the Copts, were the churches of al-Basātīn and al-Zakri returned to the Armenians in 1187; trans. Evetts, *Churches and Monasteries*, pp. 8-13.

30. E. White, *Monasteries*, II, pp. 309 ff for the early history of the monastery; p. 383 cites evidence for the monastery's numerical strength at the close of the 12th and beginning of the 13th centuries. An instance of Syrians taking refuge in Egypt during a time of persecution (and their reactions) was in 1136-7 when Dionysius, Patriarch of Antioch and Theodosius, Metropolitan of Edessa and others fled to Egypt, an event described by Michael the Syrian: ed. and trans. J-B. Chabot, *Chronique de Michel le Syrien*, 4 Vols., Paris, 1899-1910, rpt. Brussels, 1963, III, pp. 59-64, 79 ff. Goitein, *Mediterranean Society*, II, p. 385 notes that there was a special tax office in Cairo for the large numbers of Syro-Palestinians living in Egypt.

31. Prior to the Ṭūlūnid period, the Melkites in Egypt were historically regarded in a less favourable light by the Muslim authorities than other Christians: I.M. Lapidus, "The Conversion of Egypt to Islam", *Israel Oriental Studies*, II, 1972, p. 249 describes Muslim Arab policy of the 7th and 8th centuries towards the Melkites as negative, and towards the Copts as paternalistic. Tagher, *Copts et Musulmans*, p. 113 notes Ibn Ṭūlūn's favouring of the Melkites. At the turn of the 13th century Melkite churches were in poor repair, as "Abu Ṣāliḥ" noted in the case of al-Kusayr; Evetts, *Churches and Monasteries*, esp. pp. 152-3, and churches elsewhere, for instance pp. 96-7. He ascribes this to the dwindling numbers and remissness of the leadership of the Melkite community at the time, p. 129. This text also offers the main account of the controversy surrounding the reforms of the Melkite Ibn al-Kanbar, under the Patriarch Mark III, which is itself based on the denunciation of Michael of Damietta, pp. 20-43. This theological controversy is studied by G. Graf, *Ein Reformversuch innerhalb der Koptischen Kirche im zwölften Jahrhundert*, Paderborn, 1923, passim. On occasion the Sultans favoured the appointment of Melkite ecclesiastics, as recorded in trans. Khater, Khs-Burmester, *Hist. Patr.*, III (2), p. 207 when the Coptic Patriarch Mark III resisted al-'Adil's Melkite candidate as Metropolitan of Ethiopia.

32. Trans. Khater, Khs-Burmester, *Hist. Patr.*, III (2), pp. 132-3. The Melkite negotiator named as al-Baṭīṭ, was himself originally from Jerusalem, but had moved to Damascus and from there to Cairo with Saladin's brother al-'Adil. His rôle was to negotiate between the Frankish and Melkite factions, between which there was no love lost.

33. Monneret, *Couvents*, II, p. 133, fig. 201 reproduces the watercolour copy by Clédat. There were formerly two pairs of angel busts, of which only the upper now survives. Traces are still visible of a roundel with a cross at the head of the soffit. H. Torp, "La Date de la Fondation du Monastère d'Apa Apollo de Baouît et de son Abandon", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 77 (1965) (hereinafter "Monastère d'Apa Apollo de Baouît"), pp. 172 ff; J. Leroy, *Les Peintures des Couvents du Désert d'Esna* (Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, t. XCIV), Cairo, 1975 (hereinafter *Peintures d'Esna*), p. 48 with earlier references, Pl. VII; the French Institute's copy is published by S. Sauneron, "Travaux de l'IFAO", *BIFAO*, 74 (1974), Pl. XLVIII; C. Walters, *Monastic Archaeology in Egypt*, Warminster, 1974 (hereinafter *Monastic Archaeology*), p. 309.

34. Photographs of the Evangelists reproduced by Torp, "Monastère d'Apa Apollo de Baouît", p. 176 (St. John); S. Sauneron "Travaux de l'IFAO", *BIFAO*, 73 (1973), Pl. XXIX.

35. Monneret, *Couvents*, I, pp. 25-6 with earlier references, gives translations of the inscriptions. These record the name of Gregory as builder, the painter Theodore of

Terbebide and the patron, the archdeacon and monk Shenoute who provided for the painting under Abbot Paul in 1124. A further (Armenian) inscription commemorates "Theodore, painter and scribe from the province of Kesum" and repeats the reference to Bishop Gregory, the nephew of Bahrām. Shorter inscriptions between the Evangelist medallions refer to stonemasons. Monneret refers (pp. 28 ff) to further inscriptions at Sohag which indicate major restoration work to the building during the first half of the 13th century, especially 1235-59. This evidence supports the argument of this article for an intense period of artistic activity during the early and mid-13th century.

36. The Southern semidome painting represents a draped jewelled cross supported by angels flanked by figures of the Virgin and St. John, with the sun and moon above, the whole framed with medallions containing alternating crosses and busts of prophets; Monneret *Couvents*, II, p. 133 and Clédat's watercolour copies, figs. 209 and 203 (Virgin and St. John) and sketches of the prophets, figs. 214-5.

37. The apse painting of the South Chapel at St. Antony's monastery depicts Christ in Majesty seated in a mandorla supported by angels and flanked by the four apocalyptic beasts and the Virgin and St. John with, beneath, a draped cross with censing angels. The paintings are accompanied by undated Coptic and Armenian inscriptions. See the series of articles by A. Piankoff, including "Les Peintures de la petite chapelle au Monastère de Sainte Antoine", *Cahiers Coptes*, 12 (1956), pp. 7 ff and figs. 1-4, noting merely that the paintings postdated the restoration of the church of the first half of the 13th century, although Piankoff referred to the phasing of paintings in the church generally in "Deux Peintures de Saints militaires au monastère de Saint Antoine", *Cahiers Coptes*, 10 (1956), pp. 17 ff, esp. 24-5. There is only one dated inscription in the church, that of AM 949/AD 1232-3 accompanying the painting of St. Mercurius on the South wall of the passage before the haikal; see A. Piankoff, "Une Peinture datée au Monastère de Saint-Antoine", *Cahiers Coptes*, 7-8 (1954), p. 22 and *id.*, "Peintures du Monastère de Saint Antoine", *BSAC*, XIV (1956-7), p. 160 (no. 21) and Pl. IV. In the view of the present writer, a date in the 1230's for the South Chapel paintings, in accordance with the St. Mercurius inscription is acceptable. This goes against Walters, *Monastic Archaeology*, pp. 158 ff, 302 ff who thinks them 12th century. Most recently, J. Leroy, "Le Programme décoratif de l'Église de Saint-Antoine du désert de la Mer Rouge", *BIFAO*, LXXVI (1976), pp. 347 ff (hereinafter "L'Eglise de Saint-Antoine") and references; Leroy, *Peintures d'Esna*, pp. XVII and n. 5, 48 and Pls. VIII, X A-B. Another point of contact between the paintings of Deir el-Abiad and St. Antony's is in the representation of the Virgin and Child (*id.*, p. 52, Pl. XI B-C). The French Institute in Cairo is currently preparing a monograph on the paintings at St. Antony under the direction of Prof. P. Van Moorsel.

38. Torp, "Monastère d'Apa Apollo de Baouît", pp. 172 ff and figs. pp. 173, 174. While Torp's dating of the column paintings to the 12th century is convincing, the attribution to Theodore (a common name) is by no means infallible.

39. Referring to the style of the Bawit column paintings, Torp wrote: "Le style de ces fresques n'a pas d'antécédents à Baouît ni dans l'art Copte en général. Il est importé de l'extérieur. Cette version, techniquement supérieure mais maniérée et rendue quelque peu provinciale, de la peinture byzantine de l'époque des Comnènes, n'est cependant pas isolée en Égypte", "Monastère d'Apa Apollo à Baouît", p. 172. Comparison of the style of the wallpainting of Christ in Majesty at Sohag with the partially surviving version in the East apse in the Monastery Church of St. Simeon's, Assouan suggested by U. Monneret de Villard, *Il Monastero di S. Simeone presso Aswan*, Milan, 1927, p. 49 needs to be questioned as does Walters, *Monastic Archaeology*, pp. 312-3. I hope to pursue these problems and the chronology of the wallpaintings of the 12th-14th centuries elsewhere.

40. G. Graf, "Die koptishe Gelehrtenfamilie der Aulad al-'Assāl und ihr Schrifttum", *Orientalia*, n.s. I (1932) (hereinafter "Gelehrtenfamilie"), pp. 34 ff, 129 ff, 193 ff and Graf, *Christl. arab. Lit.*, II, p. 398 ff. It has been suggested that the work of these, the historians and several other writers of linguistic, legal and religious works was produced under pressure to preserve the Coptic language, between the 11th-14th centuries, with the early and mid-13th centuries being the high point; see A. Mallon S.J., "Une École de Savants Égyptiens", *Mélanges St. Joseph*, I (1906), pp. 109 ff; II (1907), pp. 28 ff, Atiya, *Eastern Christianity*, pp. 95-6 and G. Troupeau, "La Littérature arabe Chrétienne du Xème au XIIIème siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIV (1971), pp. 1-20.

41. Hibatallāh ibn al-'Assāl collated the Greek, Syriac and Coptic versions of the Gospels at Alexandria in the mid-13th century, although his revised Bohairic Coptic text proved too complex for everyday use and was superceded by a Bohairic text similar to that of Vat. Copto 9; see B.M. Metzger, *The Early Versions of the New Testament*, Oxford, 1977, p. 264 with references cited. This textual work provided the basis for his translation into the vernacular Arabic as Hibatallāh himself explained in his introduction to his Arabic translation of the Gospels of 1265 (London, B.L. MS or. 3382) in which he described how he compared different existing Arabic translations from Coptic, Syriac and Greek in preparing his new version; see D.B. Macdonald, "Ibn al'Assāl's Arabic Version of the Gospels", *Homenaje à D. Francisco Codera en su jubilación del profesorado: Estudios de Erudición Oriental*, Saragossa, 1904 (hereinafter 'Arabic Version'), pp. 375-92, cited by Graf, *Christl. arab. Lit.*, I, Vatican, 1944 p. 147 and n. 2 and Graf, "Gelehrtenfamilie", pp. 141 ff.

42. G. Horner, *The Coptic Version of the New Testament in the Northern Dialect*, 4 Vols., Oxford, 1898-1905 (hereinafter *Northern Dialect*), I, pp. XXXVIII-XLI No. 2; H. Buchthal, O. Kurz, *A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*, London, 1942, Kraus rept. 1968 (hereinafter *Hand List*), p. 52, No. 251 with bibliography; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 110-3, No. XV and Pls. 39-40; M. Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Illuminationen in Manuscripten des Christlich-Koptischen Ägypten vom 4. bis 19. Jahrhundert, Recklinghausen, 1964 (hereinafter *Koptische Buchmalerei*), Index A Nr. 32 and plates; M. Cramer, *Koptische Paläographie*, Wiesbaden, 1964 (hereinafter *Koptische Paläographie*), Nr. 33.

43. Horner, *Northern Dialect*, I, pp. XLI-MLVI, No. 3; L. Delaporte, *Catalogue Sommaire des Manuscripts Coptes de la Bibliothèque Nationale*, I, Manuscrits Bohairiques, Paris, 1912 pp. 11-12 (as Copte 14); G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1916, rpt. 1960 (hereinafter *Recherches*), Index p. 745; Buchthal, Kurz, *Hand List*, p. 55, No. 268 with bibliography; S. Shenouda, *The Miniatures of the Paris Manuscript "Copte 13"*, Princeton Univ. PhD, 1956, University Microfilms, Ann Arbor, 1977; Cramer *Koptische Buchmalerei* Index A Nr. 33 and Plates; *Koptische Paläographie*, Nr. 34; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 113-48, No. XVI, Pls. 4(1-2), 41-74, C and D, and bibliography. A frontispiece folio detached from Copte 13 is now in Washington (Freer Gallery of Art, No. 55, 11); J. Leroy, "Un feuillet du manuscrit copte 13 de la Bibliothèque Nationale égaré à Washington", *Mélanges d'histoire des religions offerts à Henri Charles Puech*, Paris, 1974, pp. 437-46, Pls. I-II; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 113 ff, No. XVII, Pl. 43; L-A Hunt, "The Commissioning of a late Twelfth Century Gospel Book: MS Paris, Bibl. Nat. Copte 13" forthcoming in eds. J. Haldon and J. Koumoulides, *Perspectives in Byzantine History and Culture*, Amsterdam, 1985.

44. Horner, *Northern Dialect*, I, pp. LVIII-LXV, No. 7; Buchthal, Kurz, *Hand List*, p. 59, No. 290 and bibliography; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 148-53, No. XVIII, Pls. 100-4, A and H; Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Index Nr. 34; Cramer, *Koptische Paläographie*, Nr. 35. Two other 12-13th Century Coptic illuminated MSS cited by Leroy but not discussed here are the Gospels Vat. Copto 8, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 154-5, No. XIX and Pl. 38 and the Deir el Suriani Gospels of 1220, attributed by Leroy to Sohag, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 155-6 No. XX pls. 10(1), 97.

45. Coptic Museum Bibl. 93 (olim MS 5): Horner, *Northern Dialect* I, pp. XC-XCII, No. 18 and Graf, "Gelehrtenfamilie", pp. 132-3; Buchthal, Kurz, *Hand List*, p. 29, No. 93 with bibliography; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 177-8, No. XXIII and Pl. 109(1). A scribe called Gabriel also wrote the Gospels Vat. Copto 8 (see previous note).

46. Horner, *Northern Dialect*, I, pp. LXXXV-LXXXIX; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 178-80, No. XXIV, Pls. 5 (1), 96 (1-2), 97 (1).

47. Cramer, *Koptische Buchmalerei*, p. 88, Abb. 102.

48. R. Ettinghausen *Arab Painting*, Geneva, 1962, rpt. London, 1977 (hereinafter *Arab Painting*), p. 60 commented on the problem of the lack of colophons or inscriptions in manuscripts which might provide a basis for attributions of provenance: "We cannot establish groups according to regional schools because in many instances we have no idea where certain important manuscripts originated; nor do we have a single Muslim manuscript written before 1300 which can safely be attributed to such an important country as Egypt". Also, H. Buchthal, "Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum", *Burlington Magazine*, LXXVII, 1940 (hereinafter 'Hariri Manuscripts'), p. 152.

49. E. White, *Monasteries*, II, pp. 309 ff, esp. p. 318; J. Leroy, "Le Décor de l'Église du Couvent des Syriens au Ouadi Natroun (Egypte)", *CA*, XXIII (1974) (hereinafter "l'Église du Couvent des Syriens"), pp. 151-2; Leroy, *Ouadi Natroun*, pp. 53 ff.

50. E. White, *Monasteries*, III, pp. 180-3.

51. J. Strzygowski, "Der Schmuck der aelteren el-Hadra Kirche im Syrischen Kloster der Sketischen Wueste", *Oriens Christianus*, 1 (1901), pp. 256 ff (hereinafter "el-Hadra Kirche"). E. White, *Monasteries*, III, p. 185 attributed the earliest phase of the Western semidome painting to the rebuilding of the church in the mid-9th century and the main upper phase of painting to the time of Moses of Nisibis in the early 10th. In his first assessment of the paintings Leroy adopted the same opinion, J. Leroy, *Les Manuscrits Syriaques à Peintures Conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, 1964 (hereinafter *MSS Syriaques*), pp. 84-7. This has subsequently been erroneously repeated, most recently by Walters, *Monastic Archaeology*, pp. 156-8, 318-9 and A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology*, Cambridge Mass, and London, 1978, pp. 269-71. For the stucco decoration and the woodwork of the haikal, Leroy, *Ouadi Natroun*, pp. 62 ff with references.

52. Leroy, "l'Église du Couvent des Syriens", pp. 162-7. He states, of the upper layer, (p. 166) "L'ensemble des peintures... a dû être exécuté entre les années 1170-1180, ou plus tard dans les premières années du XIIIe siècle"; Leroy, *Ouadi Natroun*, p. 117.

53. E. White, *Monasteries*, III, p. 183 and plan, Pl. LIII, Section AB; Leroy, *Ouadi Natroun*, p. 62 fig. 7.

54. Leroy suggested that a decorative band, or row of medallions with busts of saints might lie beneath, by analogy with the Abu Sefein painting, "L'Église du Couvent des Syriens", p. 163.

55. Leroy, *MSS Syriaques*, p. 86 identifies the apostles to the left of the Virgin, from left to right, Simon Peter, John, James, Philip, Bartholomew (Tolmaï) and Thomas and to the right, Andrew, Matthew the Publican, James son of Alpheus, Lebbeus called Thaddeus, Simon the Cananean and Matthew; Leroy, *Ouadi Natroun*, pp. 70-1.

56. H. Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *A I*, VII (2), 1940, pp. 125-33 (hereinafter « "Hellenistic" Miniatures ») passim, with earlier bibliography; A. Papadopoulo, *Esthétique de l'Art Musulman*, 6 Vols., University of Paris doctoral thesis, 1971, Microfilm ed. Lille 1972 (hereinafter *Esthétique de l'Art Musulman*), II, pp. 667 ff, and V figs. 186-201. Folios 67r and 68r of the manuscript are inscribed with the date A.H. 619/A.D. 1222-3.

57. Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures », esp. pp. 128 ff and note 32 with earlier bibliography; Papadopoulo, *Esthétique de l'Art Musulman*, II, pp. 637 ff and V figs. 172-85.

58. See above, note 47.

59. E. White, *Monasteries*, III, p. 94 and Pl. XXV a-b. Other paintings in this sanctuary are later in date.

60. C. Ihm, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhunderts bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960 (hereinafter *Christlichen Apsismalerei*), pp. 98-9, 201-2, taf. XXIII, I.

61. See above, note 43.

62. O. Meinardus, "The Medieval Wall Paintings in the Coptic Churches of Old Cairo", *BSAC*, XX (1971), pp. 136-9 and Pls. VII B – IX A (with mistakes). Leroy, *Peintures d'Esna*, pp. 42 ff discusses the wider context of the joint Apocalyptic/Ascension theme, and reproduces the copy made by the French Institute, Pl. VI A-B. Only eleven apostles are shown, who are, to the left of the Virgin, from left to right: ? , James, Thomas, Philip, Andrew, Peter and, to the right: ? , James (sic), Bartholomew, Matthew and Thaddaeus. Meinardus suggested (p. 138) that the apostle to the right of the Virgin was John. Framing the arch are medallions with busts. The main colours of the underpainting are grey and red, but there are traces of pink and green on the angels which suggest a proposed colour scheme comparable to that of the church of Deir es-Suriani. Christ's throne is filled in yellow and the sky behind the beasts is in blue. Outlining is in black or dark grey. It is impossible to tell whether the scoring was done before the upper layer of plaster was added, or more recently since it was removed, but the surface texture of the niche is rough, and evidently intended to be covered.

63. Meinardus, "Wall-Paintings in Old Cairo", p. 133; trans. Evetts, *Churches and Monasteries*, p. 120.

64. Just two examples are the illustrations to makāma 2 (fol. 5v) and 15 (fol. 40r). For the Schefer Ḥarīrī, K. Holter, "Die Islamischen Miniaturhandschriften vor 1350", *Zentralblatt für Bibliothekwesen*, LIV (1937), p. 13 nr. 31; H. Buchthal, O. Kurz and R. Ettinghausen, "Supplementary Notes to K. Holter's check list of illuminated Manuscripts before A.D. 1350", *A I*, VII (2) 1940, pp. 152-3; D. James, *The Schefer Maqamat Manuscript. A Study in the Technique of 13th Century Maqamat Illustration*, M.A. thesis, Durham University, 1965, Vol. I, p. 9 n. 1 cites the colophon naming al-Wāsiṭī as scribe and illustrator, with translation; D. James, "Space-Forms in the Work of the Baghdād *Maqāmāt* Illustrators 1225-58", *BSOAS*, XXXVII (2), 1974, pp. 305-20; Papadopoulo, *Esthétique de l'Art Musulman*, II, pp. 723 ff, figs. 209-53.

65. See above, note 37.

66. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 268-9 Pl. 67 (2). Leroy refers (pp. 276-7) to Boase's argument that the illustration of the MS derives from that of the Melisende Psalter.

67. H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957 (hereinafter *Painting in the Latin Kingdom*), pp. 1 ff, Pl. 1a; A. Borg "The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem", *The Vanishing*

Past: Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler, eds. A. Borg and A. Martindale, Oxford, 1981, pp. 7-12, esp. 10-11.

68. J. Folda, "Painting and Sculpture in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099-1291", ed. H. W. Hazard, *The Art and Architecture of the Crusader States*, Madison, 1977 (Setton, *History of the Crusades*, IV) (hereinafter "Painting and Sculpture in the Latin Kingdom"), p. 256, Pl. XXXII (c).

69. T.S.R. Boase, "Mosaic, Painting, and the Minor Arts", Setton *History of the Crusades*, IV (hereinafter 'Mosaic, Painting, and the Minor Arts'), p. 122.

70. E. White, *Monasteries*, III pp. 183-5, Pl. LVII.

71. C. Mango and E.J.W. Hawkins, "The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings", *DOP*, 20 (1966) (hereinafter "Hermitage of St. Neophytos"), pp. 164-5, 197 and figs. 61-5.

72. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 295-6, 308-9 Pls. 95 (1-2).

73. Leroy, "L'Église du Couvent des Syriens", p. 167 and fig. 15; Leroy, *Ouadi Natroun*, p. 72 and copy, Pl. 128.

74. Boase, "Mosaic, Painting and Minor Arts", p. 123 n. 9; J. Folda, "Painting and Sculpture in the Latin Kingdom", pp. 259-60 Pls. XXXIV-XXXV a. Most recently, A. Weyl Carr, "The Wall Paintings at Abu Ghosh and the patronage of Manuel Comnenus in the Holy Land" in ed. J. Folda *Crusader Art in the Twelfth Century*, Oxford, 1982, pp. 215 ff.

75. Leroy, "L'Église de Saint-Antoine", p. 365, no. B on plan p. 253 (but not reproduced).

76. R. Hamann-MacLean, "Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächste Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert", *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Festschrift für K. H. Usener, Marburg, 1967 (hereinafter "Berliner Codex"), pp. 225 ff with translation and discussion of the Arabic dedicatory inscription of 1219 (fol. 2r) by O. Rössler, pp. 244 ff and Abb. 41. The manuscript's Evangelist portraits and headpieces are studied by H. Buchthal, "Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century". Reference is made here to Prof. A. Weyl Carr's forthcoming book on the whole "decorative style" group of manuscripts, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 25 (1983), pp. 48 ff.

77. Strzygowski, "el-Hadra Kirche", pp. 361-3. Rabula Gospels Ascension: Leroy, *MSS Syriaques*, p. 152, Pl. 33.

78. Leroy, *Ouadi Natroun*, p. 73 and note 1.

79. Leroy, *Ouadi Natroun*, p. 67 (Pls 107, 109-12) points out that the angel's greeting is repeated in Greek in Coptic letters.

80. A.H.S. Megaw and A. Stylianou, *Cyprus: Byzantine Mosaics and Frescoes* (UNESCO world Art Series), 1963, p. 14; A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 1964, pp. 27-31, fig. 6; A.H.S. Megaw, "Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?", *DOP*, 28 (1974), pp. 74-6.

81. MS Erevan, Matenadaran 2374, noted by Strzygowski, "el-Hadra Kirche", p. 358; L. A. Durnovo, *Armenian Miniatures*, London, 1961 (hereinafter *Armenian Miniatures*), p. 33.

82. See above, note 67. Similar elaborate architectural backgrounds are evident in paintings from late 12th century Cyprus, cf. A.H.S. Megaw, "Background Architecture in the Lagoudera Frescoes", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, XXI (1972), pp. 195 ff.

83. Leroy, *MSS Syriaques*, Pls. 67-9.

84. A.H.S. Megaw and E.J.W. Hawkins, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and Its Frescoes", *DOP*, 16 (1962) (hereinafter "Perachorio"), pp. 279 ff, esp. figs. 4-6, 26-7, 49 and fig. c (7).

85. C. Mango and E.J.W. Hawkins, "Report on Field work in Istanbul and Cyprus, 1962-63", *DOP*, 18 (1964), p. 334 and fig. 40), where it is compared with painting of the Enkleistra of St. Neophytos of the late 12th century and Sinai icons of the 13th. K. Weitzmann, "Icon Painting in the Crusader Kingdom", *DOP*, 20 (1966) (hereinafter "Icon Painting in the Crusader Kingdom"), p. 74 and fig. 51 considered the icon the work of a Crusader artist, produced at Acre, or by a refugee artist in Cyprus. The icon is described by V. Karageorghis, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia, 1965, p. 19 and Pl. XVI and A. Papageorghiou, *Icons of Cyprus*, Paris-Geneva-Munich, 1969, p. 50 and Pls. pp. 14-5. A feature of this icon, the tooled halo, was formerly a feature of the Comnene icon of the Virgin Pammakaristos now in the Greek Patriarchate in Istanbul, see ed. C. Mango, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978 pp. 9-10 and references cited.

86. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967 (hereinafter *Storia*), p. 277; G. Millet and S. Nersessian, "Le Psautier Armenien Illustré", *Revue des Études Arméniennes*, IX (1929), p. 177, Pl. XIV.

87. Leroy, *Ouadi Natroun*, pp. 67-9, Pls. 108, 113-24. Strzygowski, "el-Hadra Kirche", p. 360. J. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ", in ed. P. Underwood, *The Kariye Djami*, IV, London, 1975, p. 211 traces the similarly detailed representation of the shepherds in the Kariye Camii scene to middle Byzantine sources (although mistakenly citing the el-'Adra paintings in n. 93 as 10th century). The two shepherds and the flautist above compare with those in the Nativity at Perachorio, except that the el-'Adra group is to the left of the scene, and it is the younger shepherd who wears a pointed hat; for the Perachorio scene, Megaw and Hawkins, "Perachorio", Pls. 30, 32.

88. Leroy, "L'Église du Couvent des Syriens", p. 16 figs 13-4, repeated in *Ouadi Natroun*, p. 116.

89. J. Beckwith, *The Adoration of the Magi in Whalebone*, V. and A. Museum Monograph, London, 1966, passim, with plates, rejected a wide spectrum of possible attributions in favour of the Anglo-Norman "Channel School". P. Lasko, *Ars Sacra*, Harmondsworth, 1972, p. 172 attributes it rather to a Flemish school, perhaps based at Saint-Omer, which produced works in the "multilinear drawing style" tradition of the Reims school during the second decade of the 12th century. Lasko links it with a Gospel Book possibly associated with Sybil, wife of Count Dietrich of Flanders who went to Jerusalem in the second quarter of the century to become the abbess of the Lazarus Convent there. I hope to argue the Crusader attribution in more datail elsewhere.

90. Weitzmann, "Icon Painting in the Crusader Kingdom", pp. 63-4, fig. 23.

91. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 282-3, 304, Pls. 76 (1-2).

92. Buchthal, *Painting in the Latin Kingdom*, pp. 39 ff, Pl. 52a.

93. For example, the folds of the seated figures of Abu Zayd and group in the illustration to makâma 2 (fol. 5v) or those of the attendant figures in fol. 122v, illustrating makâma 39, reproduced in Ettinghausen, *Arab Painting*, p. 121.

94. K. Weitzmann, "Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai", *AB*, XLV (1963) (hereinafter "Crusader Icons"), p. 196 and fig. 23.

95. Weitzmann, "Crusader Icons", p. 195. This is, however, a widespread feature of painting in the Eastern Mediterranean during the 12th-13th centuries, as in wallpaintings in Cyprus of the early 12th century, cf. D. Winfield, "Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou. Byzantine painters at work", Πρακτικὰ Τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Σύνεδρου ('Εταιρεία Κυπριακων Σπουδων), Nicosia, 1972, II, Pls. LX (1) Asinou, and Pl. LX (2) Trikomo. For its appearance amongst the naos wallpaintings of St. Neophytos see Mango and Hawkins, "Hermitage of St. Neophytos", fig. 41 (St. Stephen the Younger).

96. Courtauld Institute, Photographic Library Photograph no. L 71 (Prof. C. Mango). M. Tallon S. J., "Peintures Byzantines au Liban, Inventaire", *Mélanges St. Joseph*, 38 (1962), fasc. 13, p. 291. The mid-13th century dating was proferred by Dr. Erica Dodd at a seminar at Oxford University in March 1977.

97. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 332 ff, Pls. 111 (2) and 112 (2).

98. For example the Crucifixion scene in the Melisende Psalter; Buchthal, *Painting in the Latin Kingdom*, Pl. 8b; for those in the Syriac lectionaries, Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 293, 307-8, Pl. 90 (1-2).

99. Leroy, "L'Église du Couvent des Syriens", p. 163; Leroy, *Ouadi Natroun*, p. 73; the Dormition is described pp. 72 ff, Pls. 136-46.

100. E. White, *Monasteries*, III, p. 193. The mandorla is too small to hold an entire figure. The hand of God appears thus in the Dormition scene in the Psalter of Henry of Blois (B. L. Cotton Nero C. IV) fol. 29r: F. Wormald, *The Winchester Psalter*, London, 1973 (hereinafter *Winchester Psalter*), p. 27, Pl. 32.

101. Leroy, "L'Église du Couvent des Syriens", p. 166 himself cites a 12th century instance in the Cappella Palatina mosaic of the Dormition. For the Nerezi Death of the Virgin, G. Millet and S. Srolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, Pl. 17.1. Folda, "Painting and Sculpture in the Latin Kingdom", p. 278 and n. 44 describes fleurs de lys on sculpted consoles in the "refectory" of the Hospitaller complex at Acre, probably dating to the second half of the 12th century. This motif is, then, already widespread in the Eastern Mediterranean by the middle of the 12th century.

102. M. Sacopolouo, *Asinou en 1106*, Brussels, 1966, pp. 37 ff, espec. 44-5; Pls. X a-d. There are precedents in Cyprus at Perachorio and Lagoudera for the unusual position of the Dormition on the North wall, cf. Megaw and Hawkins, "Perachorio", p. 289 and note 29.

103. Above, note 100.

104. Strzygowski, "el-Hadra Kirche", pp. 371-2.

105. E. White, *Monasteries*, III, p. 184.

106. Leroy, *MSS Syriaques*, p. 87; Leroy described the el-'Adra paintings under the title of Syrian painting in his entry in W. F. Volbach and J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin 1968, pp. 352-3 (Pl. 394, S. semidome). This opinion was revised in "L'Église du Couvent des Syriens", pp. 165-6, and J. Leroy, "Dix Années de Recherches sur les Peintures Murales des Monastères Coptes de Haute et Basse-Égypte" *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, July-October 1976, p. 580.

107. E. White, *Monasteries*, II, pp. 368, 383, 390 cites textual references to the relations between Coptic, Syrian and Armenian monks in the Wadi Natrūn, especially Deir es-Suriani, with the late 12th-mid-13th centuries in particular witnessing the influx of refugees.

108. See note 2 above. In addition, some of the earlier bibliography remains useful, especially Horner, *Northern Dialect*, I, pp. XCVI-XCVIII, No. 22; F. Nau, "Les Ménologies des Evangelaires Coptes-Arabes", *Patrologia Orientalis* (ed. R. Graffin and F. Nau), X (1913), (MS A), pp. 167 ff; other references prior to 1942 are compiled in Buchthal, Kurz, *Hand List*, p. 58 No. 287; Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Index, Nr. 37 and Plates; Cramer, *Koptische Paläographie*, Nr. 36, taf. 68.

109. G. Graf, *Catalogue des Manuscrits Chrétiens Conservés au Caire*, Studi e Testi 63, Vatican, 1934 (hereinafter *Catalogue des MSS au Caire*), pp. 163-4 No. 151; M. Simaika Pasha *Catalogue of the Coptic and Arabic Manuscripts in the Coptic Museum, the Patriarchate, the Principal Churches of Cairo and Alexandria and the Monasteries of Egypt* (2 of 3 Vols. published), Cairo, 1939 (hereinafter *Catalogue of MSS Egypt*), I, p. 5 and Pls. XXIX-XXX; Buchthal, Kurz, *Hand List*, p. 29 No. 92; Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Index, A, Nr. 38; Cramer, *Koptische Paläographie*, Nr. 36a, taf. 69.

110. Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, p. 177 with earlier references. A note at the end of John's Gospel pleads for the memory of Gabriel and records the date as AM 966 (A. D. 1250): Horner, *Northern Dialect*, I, p. XCVII. MS London, B. L. Or. 424, a copy of Bibl.. 94 dated 1308, contains scribal signatures recording its descent from a MS written by the scribe Gabriel, later the Patriarch Gabriel III: Horner, *Northern Dialect*, I, p. CI, III p. XI.

111. Horner, *Northern Dialect*, I, pp. XCI-XCII; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 173-4. For Gabriel's term as Patriarch, trans. Khater, Khs-Burmester, *Hist. Patr.*, III (3), pp. 228-9.

112. Horner, *Northern Dialect*, I, pp. XCI-XCII; for further bibliography relating to the MS, see above, note 45.

113. MS Vat. Copto 9: See above, note 44. For the dedication to St. Antony's monastery see Horner, *Northern Dialect*, I, pp. LIX-LX.

114. The initial letters of Matthew and John's Gospels are more ornate than the others, with the addition of rosettes, markings and dots. In each case an accompanying gilded motif, now truncated, extends down the outer edge of the right margin. For the development of ornament in earlier Coptic MSS and its survival in MSS of 12-13th centuries, see Th. Petersen "The Paragraph Mark in Coptic Illuminated Ornament", ed. D. Miner, *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green*, Princeton, 1954, pp. 295-330, esp. pp. 326 ff; N.S.H. Jansma, *Ornements des Manuscrits Coptes du Monastère Blanc*, Gröningen, 1973, compiles earlier examples of marginal ornaments of pre-11th century date, including one instance of a predatory animal's head (p. 208). There is one similar, a canine head, in the marginal rinceau ornament of MS Copte-Arabe I fol. 66r.

115. Fol. 153r.

116. The illustration has suffered some damage, particularly in the loss of the Evangelist's right hand and part of the curtain above, and the halo and Arabic text on the Evangelist's knee have been retouched.

117. Throughout the New Testament the original inscriptions are painted in white, with later additions, especially in the Gospel scenes, in black ink. However, this naming of the Evangelists, identical in Coptic letters to Greek, is not in itself evidence of the direct influence of Byzantine illumination.

118. K. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 76 and note 456, Abb. 516 (St. Matthew) and 517-8; *Byzance et la France Médiévale*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1958, p. 10, No. 14.

119. W.H.P. Hatch, *The Greek Manuscripts of the New Testament in Jerusalem*, Paris, 1934 (hereinafter *Greek MSS in Jerusalem*), p. 99 and Pl. XLII.

120. A. Weyl Carr, *The Rockefeller McCormick New Testament: Studies toward the Reattribution of Chicago, University Library, MS 965*, University of Michigan PhD 1973, University Microfilms, Ann Arbor 1978 (hereinafter *Chicago, MS 965*), p. 103.

121. Lazarev, *Storia*, p. 191, Pl. 242; Millet, *Recherches*, p. 253, figs. 374-5.

122. See above, note 34.

123. Leroy, *MSS Syriaques*, p. 303, Pl. 71 (1).

124. See above, note 45, for Coptic Mus. Bibl. 93. The use of the architectural framing device in Berlin gr. qu. 66 and related MSS was noted by Hamann-MacLean, "Berliner Codex", esp. pp. 232, 234. For the continuance of the description "Nicaea School", although unsatisfactory, see A. Weyl Carr, "Gospel Frontispieces from the Comnenian Period", *Gesta* XXI/I (1982) (hereinafter "Gospel Frontispieces"), pp. 3 ff, esp. note 7.

125. Luke is shown with Paul in the same manuscript, K. Weitzmann, "An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery", *Gatherings in Honor of D. E. Miner*, Walters Art Gallery, Baltimore, 1973 (hereinafter "Greek New Testament"), pp. 19-23, figs. 10, 12; R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980 (hereinafter *Preface and Miniature*), pp. 76 ff, figs. 48-9.

126. Nelson, *Preface and Miniature*, pp. 75-6, 79 ff, with previous bibliography and figs. 50-1.

127. Most recently, ed. B. Narkiss, *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Oxford, 1980, p. 42, with references, omitting mention, however, of the accompanying Peter figure with Mark. This portrait (fol. 91v) is still unpublished. The tenth century Georgian Bert'ay Gospels contain paired Evangelist portraits of Matthew with Mark and Luke with John, which have been compared with Armenian examples of the 10th-11th centuries; see S. Der Nersessian and R. P. Blake, "The Gospels of Bert'ay: An Old Georgian MS of the Tenth Century", rpt. in S. Der Nersessian, *Études Byzantines et Arméniennes*, Louvain, 1973, pp. 209 ff (esp. note 52).

128. See the summary by R. Nelson in his *Preface and Miniature*, pp. 75-6, with earlier references. The plaque of Peter dictating to mark, one of the controversial "Grado Chair" ivories, is excluded from discussion on the grounds of its probable 11th century Southern Italian or Sicilian provenance, *Ibid.* pp. 103 and 107 n 71.

129. In the same MS Matthew is directly inspired by Christ, cf. Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 110-1, Pl. 39 (1) in line with Byzantine practice. Nelson has convincingly argued (*Preface and Miniature* pp. 82 ff) that the Gospel prologues acted as a major source in the illustration of the direct inspiration of Matthew and John by Christ in portraits in Greek MSS. The fact that John is inspired by an angel instead in the Coptic MS still needs to be explained.

130. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 281, 303, Pls. 70 (1-2), 71 (1); the inscription on the portrait of John refers to his inspiration by the "Holy Spirit".

131. Nelson, *Preface and Miniature*, pp. 85-6, fig. 70.

132. Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 113-6, Pls. 41-3. For the argument that follows, see my article cited note 43 above.

133. MS B. N. syr. 41, dated by Leroy to c. 1190, belonged to the monastery of Mar Sim'un of Qartamin: Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 254-5, Pl. 56 (1-2); Buchthal, *Painting in the Latin Kingdom*, p. 2 also proposed MS Vat. gr. 756 as the source for the Presentation miniature of the four Evangelists in the Crusader MS Paris, B. N. Lat. 276, for which *id.*, p. 26 and Pl. 40. Carr, "Gospel Frontispieces", p. 4 cites other instances of frontispieces of Christ with the Evangelists dating from the Comnenian period.

134. The Magi presenting their gifts (fol. 2r); angels assisting in the Baptism (fol. 66r); Simeon in the Presentation (fol. 109v/2).

135. Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures », pp. 125 ff, esp. p. 131 and fig. 34 ».

136. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 367 ff, Pl. 126 (3) considered the MS to have been produced shortly before the mid-13th century, possibly in the Tur Abdin.

137. Formerly Sarre collection, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, H. Buchthal, "Early Islamic Miniatures from Baghdād", *Journal of the Walters Art Gallery*, V (1942) (hereinafter 'Miniatures from Baghdād'), p. 28, No. 26 and fig. 28; E. J. Grube, "Materialen zum Dioskorides Arabicus", ed. R. Ettinghausen, *Aus der Welt der islamischen Kunst*, Festschrift für Ernst Kühnel, Berlin, 1959 (hereinafter 'Dioscorides Arabicus'), pp. 177-8, No. 28.

138. O. Grabar, "A newly discovered illustrated Manuscript of the Maqāmāt of Harīri", *Ars Orientalis*, 5 (1963), p. 107, no. 41, Pl. 21 fig. 41. A similar figure, of a seated qādi, appears in MS Paris ar. 5847, reproduced by O. Grabar, "The Illustrated Maqāmāt of the Thirteenth Century: the Bourgeoisie and the Arts" rpt. in *idem, Studies in Medieval Islamic Art*, London, 1976, No. XII, pp. 207 ff. fig. 7.

139. Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures », pp. 125 ff and fig. 31.

140. The leaf, now in the British Library, illustrates two doctors with a patient; Buchthal, "Miniatures from Baghdād", pp. 23-4 fig. 15. O. Kurz, "Folding Chairs and Koran Stands", rept. in *idem, The Decorative Arts of Europe and the Islamic East, Selected Studies*, London, 1977, no. XIX pp. 299-314 notes the popularity of folding chairs in the Islamic world during the 12th-13th centuries and the adoption by Christians of Koran stands. For 13th Century Seldjuk Koran stands see also R. M. Riefstahl, "A Seljuk Koran stand with lacquer-painted Decoration in the Museum of Konya", *AB*, XV, No. 4 (1933), pp. 361 ff.

141. Grube, "Dioskorides Arabicus", p. 179, No. X and Abb. 8.

142. Ettinghausen, *Arab Painting*, p. 173, illustrated p. 172.

143. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 294-5, 308, Pl. 94 (1-2).

144. As in the Dream of Joseph in both manuscripts, Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 281, 304, Pl. 75 (1-2).

145. Leroy, *MSS Syriaques*, p. 263, Pl. 66.

146. Respectively, Leroy, *MSS Syriaques*, p. 249, Pl. 64 (4); pp. 281, 303, Pls. 70 (1-2), 71 (1).

147. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 270-1, Pls. 68 (2) - 69 (1).

148. Buchthal, *Painting in the Latin Kingdom*, Pl. 15b; above, note 66.

149. B. Farès, *Le Livre de la Thériaque*, Cairo, 1953, p. 31 (illustrated p. 18 fig. 6) compared the serpent ornament with that of the frontispieces (Pls. III-IV) in the Pseudo-Galen manuscript in Paris (B.N. ar. 2964) dated to 1199 which he attributes to Mosul.

150. *The Arts of Islam*, Exhibition Catalogue, Hayward Gallery, London, 1976, p. 178, No. 194 illustrates the door knocker in the David collection, Copenhagen. The other is in the Museum für Islamische Kunst, Berlin-Dahlem.

151. S. Der Nersessian, *Armenian Art*, London 1978 (hereinafter *Armenian Art*), p. 104 and fig. 103 (fols 9v-10r, dedication pages).

152. Goitein, *Mediterranean Society*, II, p. 388.

153. See above note 125. The four full-page feast scenes, now removed from the manuscript and in a private collection in Switzerland, once faced the Evangelist portraits of Matthew and scribe (now lost), Mark and Peter, Luke and Paul (now wrongly arranged in the MS) and John with Prochoros. The illustration of the MS also includes the now wrongly placed portrait of James, Canon tables and decorative headpieces to the Gospels. It thus originally compared with the Cairo New Testament in including Acts and Epistle author portraits and illustrations as well as the Feast scenes and Evangelists portraits, although it lacked a Gospel cycle. See Weitzmann, "Greek New Testament", pp. 19 ff; ed. G. Vikan, *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, An Exhibition in Honor of K. Weitzmann, Princeton, 1973 (hereinafter *Illuminated Greek Manuscripts*), pp. 62-5, No. 5.

154. The panels are nos. 78, 12-3/1-10 in the Department of Medieval and later Antiquities, British Museum; see O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London, 1901, pp. 173-4; J. Beckwith, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, p. 131, figs. 141 (Annunciation and Baptism), 144 (Anastasis). I hope to discuss these panels further elsewhere.

155. For the church itself, A. J. Butler, *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, Oxford, 1884 (rept. 1970), I, pp. 206 ff and references cited by Ch. Coquin, *Les Édifices Chrétiens du Vieux-Caire*, Vol. I, Bibliographie et Topographie Historiques, Cairo, 1974, pp. 63 ff.

156. This reduction is most extreme in the headpieces of the Codex Ebnerianus (Oxford, Bodl. Cod. Auct. inf. 1.10) and certain of its relatives, in which the scenes are compressed into lunettes over the Evangelist portraits. C. Meredith, "The Illustration of Codex Ebnerianus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX (1966), pp. 419-24, indicated the liturgical relationship between these feast scenes and the prologues to the Gospels, but, as has been pointed out, the Walters MS indicates that this is a pre-Comnenian development; Vikan, *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 64. The Codex Ebnerianus is described by I. Hutter, *Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften, Oxford, Bodleian Library, I*, Stuttgart, 1977 (hereinafter *CBM I, Bodleian Library I*), pp. 59-67, No. 39 with plates.

157. Durnovo, *Armenian Miniatures*, p. 37, Weitzmann, "Greek New Testament", pp. 34-5.

158. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, 2 Vols., Paris, n.d. (hereinafter *Évangiles*), Vol. I, p. 6 (2) with the difference that the Magi are on horseback.

159. Fol. 9v. See above, note 76.

160. Laurentian Gospels: T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne* (Florence Laur. VI. 23), Paris, 1971, (hereinafter *Tétraévangile*), fig. 15. The axe motif is found earlier in the 11th century, in the Baptism at Hosios Lukas, see O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1948, Pl. 12A. In Copte 13 the single figure of John is shown preaching; Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, p. 118, Pl. 45 (2).

161. Codex Ebnerianus: Hutter, *CBM I, Bodleian Library I*, pp. 62-3, Abb. 237. Harley Gospels fol. 95r: *The Year 1200*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1970, no. 253.

162. Deir Abu Hennes Room II, Wall 6 of which Clédat's watercolour copy is reproduced in ed. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I (2), Paris, 1907, article "Antinoë" (H. Leclercq) fig. 793, col. 2350 with references; A. Grabar, *Martyrium*, Paris, 1946 (rept. London 1972), II, pp. 183, 241. For the Alexandrian World Chronicle: A. Bauer-J. Strzygowski, *Eine Alexandrische Weltchronik*, Vienna, 1905, p. 123 and taf. VII C Recto (Standing Zacharias) and VII D and E. Recto (Angel blessing the Child, Zacharias holding John); O. Kurz, "The Date of the Alexandrian World Chronicle", *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70 Geburtstag*, Salzburg, 1972, pp. 17 ff. Emphasis on the life of John is attested in literary sources as early as the 4th century in Coptic Egypt; ed. A. Mingana, "Life of John the Baptist, an Egyptian Text of c. 390", *Bulletin of the John Rylands Library*, II (1927), pp. 439-64.

163. Copte 13: Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 133-4, Pls. 61 (1), 62 (1). Monreale: Central square, South wall mosaics renewed in 19th century also include Zacharias leaving the temple in the sequence; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949 (hereinafter *Norman Sicily*), p. 116, Pl. 65A (after Gravina).

164. Eds. E. J. Goodspeed, D. W. Riddle, H. R. Willoughby, *The Rockefeller McCormick New Testament*, 3 Vols., Chicago, 1932 (hereinafter *Rockefeller McCormick New Testament*), Vol. I, Facsimile, fols. 65v, 57r, 57v. Vol. III, pp. 20-1, 138-49. For MS Berlin gr. qu. 66 fol. 168v: Hamman-MacLean, "Der Berliner Codex", p. 228 Abb. 6.

165. The 10th century lectionary fragment in Leningrad (Public Library Cod. gr. 21 fol. 14v) offers a middle Byzantine parallel for the seated apostles; Weitzmann, "Narrative and Liturgical Gospel Illustrations", rept. in *idem, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago and London, 1971, pp. 261-2 and fig. 250, although Copte-Arabe I omits all other figures from the scene. For the Syriac MSS, Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 296, 309, Pls. 97 (1-2).

166. Parma 5: Lazarev, *Storia*, p. 191, Pls. 241-3 (with the basic division of the page into four, with some further subdivisions). Vat. gr. 1156: Lazarev, *Storia*, p. 188 and n. 8. Qaraqos Gospels: Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 390 ff, esp. p. 395 and Pls. 143-4.

167. Leroy included the Arabic inscriptions in his description of the illustrations (see above note 2). However the original inscriptions, in white, should be distinguished from those added later (many in colloquial Arabic) in black ink. The latter are not always strictly accurate; for instance the last Gospel scene (fol. 179r/6) surely represents the Blessing of the Apostles and not the Ascension, as indicated by the later inscription below.

168. Respectively, Omont, *Évangiles*, p. 178 (1); Velmans, *Tétraévangile*, fig. 192, although the Copte-Arabe scene increases the number of Nazarenes. The latter scene is very rare; it formerly existed in the latin 12th century Hortus Deliciarum MS, for which see R. Green *et al.*, *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg*, London, 1979, I, p. 146, II, fol. 107v, No. 136 (Pl. 64). S. Der Nersessian noted the divergence of Copte-Arabe I from Copte 13 in her review of Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, in *Syria*, LIV (1977), espec. p. 148.

169. Velmans, *Trétraévangile*, fig. 221. It is worth noting that one scene of the Parable also appears in the Syriac Midyat Gospels of 1226; Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 324-5, Pl. 108 (3).

170. In Luke's Gospel: Omont, *Évangiles*, p. 126 (2).

171. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 288, 305, Pls. 84 (3-4). Copte 13: Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 136-7, Pl. 65 (1).

172. The absence of the Coptic text in Copte-Arabe I is explained with an Arabic gloss; Horner, *Northern Dialect*, II, pp. 428 ff (MS H1). Copte 13 and several other Coptic and Arabic Gospels do give the text. These include the Arabic Gospels of Hibatallāh ibn al-'Assāl, MSS Bodl. Hunt. 118 and B. L. or. 3382 of 1265 in which an Arabic note in both relates that a Melkite priest supplied the text in Greek, from a MS obtained from Constantinople, *idem* pp. 429-31 and, for the London MS, Macdonald, "Arabic

Version", pp. 291-2. For the scene at Monreale: Demus, *Norman Sicily*, p. 120, Pl. 91A.

173. Demus, *Norman Sicily*, p. 41, Pl. 18, and p. 268 with reference to Millet, *Recherches*, p. 157 n. 10 citing further middle Byzantine parallels.

174. Goodspeed *et. al.*, *Rockefeller McCormick New Testament*, Facsimile, Vol. I, fols. 62v-63r and III, pp. 166-71. MS Berlin gr. qu. 66 fol. 180r.

175. Millet, *Recherches*, p. 269, who also pointed to the relationship of the Copte-Arabe I scene with that of the Laurentian Gospels, and suggested the ultimate derivation from an earlier Greek source.

176. Buchthal, *Painting in the Latin Kingdom*, Pl. 6b.

177. See above, note 121.

178. For A. Weyl Carr's conclusions concerning the date and Cypro-Palestinian origin of the Chicago New Testament and related "Decorative Style" MSS, see her thesis, *Chicago MS 965*, esp. pp. 305 ff and, more recently, her article "A Group of Provincial Manuscripts from the twelfth century", *DOP*, 36 (1982), pp. 39-66. Buchthal's arguments for the retention of the Nicaea attribution for Berlin gr. qu. 66 and its relatives are discussed in his article cited in note 76 above. A summary of both scholars' views is included in O. Demus, "Venetian Mosaics and their Byzantine Sources, Report on the Dumbarton Oaks Symposium of 1978", *DOP*, 33 (1979), pp. 388-9.

179. Hamann-MacLean, "Der Berliner Codex", esp. p. 231.

180. C. R. Dodwell, *Painting in Europe 800-1200*, Harmondsworth, 1971, p. 172; A. Watson, "The Speculum Virginium with Special Reference to the Tree of Jesse", *Speculum*, III (1928), pp. 445 ff, esp. pp. 450-1 and Pl. II; A. Watson, "Manuscript of the Speculum Virginium in the Walters Art Gallery", *Journal of the Walters Art Gallery*, X (1947), pp. 61 ff, fig. 7.

181. For the appearance of the scene in the sixth century Rossano Gospels: A. Muñoz, *Il Codice Purpureo di Rossano e il Frammento Sinopense*, Rome, 1907, pp. 3-4, Tav. IV. S. Freer Gospels: Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, p. 40 and fig. 95; Walters MS: Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973, p. 13 and Der Nersessian, *Armenian Art*, p. 135 and Pl. 92.

182. Codex Aureus: P. Metz, *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg*, Munich, 1956 taf. IV (middle register) and Abb. 29, p. 105; A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore, 1959, p. 11, note 16, fig. 19 compares the Nativity in MS Brussels Bibl. Royale 9428 with the sculpture of the Incarnation of Christ on the Royal Portal at Chartres, derived from earlier models, including the Ottonian.

183. F. Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin, 1967, pp. 35-6, Abb. 19.

184. Copte 13: Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 116-7, Pl. 44 (2) and pp. 129-30, Pl. 57 (1). B.N. ar. 6094: Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures », fig. 6. Similar seated ruler figures appear in the Syriac Lectionaries of c. 1220; see Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 283-4, 307, Pls. 78 (3), 89 (4).

185. MS B.N. ar. 3465 fol. 38r. The general format of both derives from middle Byzantine Healing of the Paralytic scene as at Monreale, for which see Demus, *Norman Sicily*, p. 120, Pl. 91 B.

186. Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures », p. 131.

187. See notes 2 and 108 above.

188. H. L. Kessler, "Paris gr. 102: A. Rare Illustrated Acts of the Apostles", *DOP*, 27 (1973), pp. 211 ff and fig. 1; A. Weyl Carr, "Chicago 2400 and the Byzantine Acts cycle", *Byzantine Studies/Études Byzantines*, 3, pt. 2 (1976) (hereinafter "Byzantine Acts cycle"), p. 4.

189. Now fol. 20v in the MS; see above, note 44.

190. Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, p. 174; Ch. Walter, "Two Notes on the Deēsis", *REB*, XXVI (1968), pp. 314-5, figs. 3-4. The Berlin MS is considered further by G. Stuhlfauth, "A Greek Psalter with Byzantine miniatures", *AB*, 15 (1933), pp. 311 ff, esp. p. 321 and fig. 8. For reference to R. Nelson's work on Istanbul Patr. Lib. cod. 3: Nelson, *Preface and Miniature*, pp. 13-4 note 62.

191. N. Oikonomides, "Leo VI and the narthex mosaic of Saint Sophia", *DOP*, 30 (1976), pp. 151 ff favours a date after 920 when Leo VI received posthumous absolution; most recently, R. Cormack, "Interpreting the mosaics of S. Sophia at Istanbul", *Art History*, 4, No. 2 (June 1981), pp. 138 ff, Pls. 4-5, re-opens debate around the mosaic.

192. Mango and Hawkins, "Hermitage of St. Neophytos", pp. 201-2, figs. 54-9 suggested an early 13th century date for the icons. C. Walter, "Further Notes on the Deēsis", *REB*, XXVIII (1970), pp. 162 ff with figs. 2 and 4 argues for their rôle in the original design of the chancel in the 12th century.

193. Demus, *Norman Sicily*, p. 298, Pl. 78A (after Gravina); Carr, "Byzantine Acts Cycle", p. 10 and n. 34. Carr argues (*idem*, passim) that the cycle in the Chicago MS is dependent on an earlier cycle; such a cycle was proposed by Buchthal with reference to the Robinson Trust MS (formerly Phillips 7681) of the Acts and Epistles, "Some Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art", *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Römische Quartalschrift, Supplementheft*, 30 (1966), pp. 43 ff esp. taf. 9. (fol. 121v) which includes the Conversion of Paul.

194. L. Eleen, "Acts Illustration in Italy and Byzantium", *DOP*, 31 (1977) (hereinafter "Acts Illustration"), pp. 259-60 and note 14. See ow also L. Eleen, *The Illustration of the Pauline Epistes*, Oxford 1982 (hereafter *Pauline Epistles*), pp. 33-4, 39-41.

194a. L. Eleen, *Pauline Epistles*, p. 54 and n 48 points out that the scribe portrait is the normal middle Byzantine Pauline Epistles frontispiece.

195. H. L. Kessler, "Scenes from the Acts of the Apostles on some Early Christian Ivories", *Gesta*, XVIII/1 (1979), p. 113 and fig. 10.

196. Demus, *Norman Sicily*, p. 298, and Pl. 79; Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960, pp. 36 ff, with fig. 9 and Pl. 83.

197. Weitzmann, "Greek New Testament", p. 25; Nelson, *Preface and Miniature*, pp. 30-1; G. Prato, "Scritture librarie arcaizzanti della prima età dei Paleologi e loro Modelli", *Scrittura et Civilità*, 3 (1979), p. 174 and tav. 16, considers the script to be Palaeologan, based on earlier models. Photographs of the miniatures are deposited at Dumbarton Oaks. I am grateful to Prof. H. Buchthal for drawing my attention to this MS.

198. Hutter, *CBM I, Bodleian Library I*, p. 66, Abb. 244.

199. Hibatallāh Ibn al-'Assāl cites Paul's Epistle to the Corinthians (XII, 10) in his introduction to his Arabic translation of the Gospels (B.L. or 3382) to explain the dual skills required of a translator, that of interpretation as well as literal translation; Macdonald, "Arabic Version", p. 387.

200. K. Weitzmann, "An Early Copto-Arabic Miniature in Leningrad", *AI*, X (1943), pp. 119 ff, fig. 1.

201. Matenadaran 2877: Durnovo, *Armenian Miniatures*, pp. 68-9. The frontispiece of Jerusalem Megale Panagia 1 includes the Church above the Evangelists with their Gospels, G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Vienna, 1979, p. 130 and n. 164, fig. 102. The frontispiece to Istanbul, Greek Patr. 3 shows the four standing Evangelists below the Deēsis.

202. Parma 5: Lazarev, *Storia*, Pl. 243. MS Berlin gr. qu. 66 places a single angel at the head of the right group, but these remain six to each side, Hamann-MacLean, "Berliner Codex", Abb. 1.

203. Syr. 355: Leroy, *MSS Syriaques*, p. 271, Pl. 69 (2). The Rabula Gospels Ascension: see above, note 77.

204. Leroy, *MSS Syriaques*, pp. 295-6 and Pl. 95 (2); pp. 308-9 and Pl. 95 (1).

205. Weitzmann "Icon Painting in the Crusader Kingdom", pp. 52-3, Pl. 1 attributed the icon to a 'channel school' artist recently arrived in the Holy Land soon after the Second Crusade, adducing a stylistic comparison with the Evangelist portraits of the Gospel book from Liessies in Avesnes. Weitzmann's comparison with Romanesque painting was supported by Wormald, *Winchester Psalter*, p. 90 and figs. 91-2, who compared the icon with the Virgin Enthroned in MS Cotton Nero C. IV. Folda, "Painting and Sculpture in the Latin Kingdom", p. 254 also follows Weitzmann's attribution. See now R.S. Nelson, "An Icon at Mt Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt During the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *Art Bulletin*; LXV/2 (June 1983), pp. 201-18, which appeared in print since this article was written.

206. K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville, Minnesota, 1973, p. 26 and fig. 36. The plaque, probably once part of a book cover, is now nailed to the main door of the church. Boase, "Mosaic, Painting and the Minor Arts", pp. 135-6 and Pl. XLVa, gives the measurements of the icon as 28.6 × 16.4 cm.

207. Trans. Evetts, *Churches and Monasteries*, pp. 5-6 in which the Gospel book is picked out from amongst "seventy-five sacred books" as having "illuminations in colours and gold".

208. Leroy, *MSS Coptes-Arabes*, pp. 226-8 summarised the views of earlier writers, and referred to "la symbiose pacifique" between Christians and Muslims in Egypt.

209. E. Cerulli, *Etiopi in Palestina*, I, Rome, 1943, Chaps. I-VIII traces the presence and relationship of the Copts, Syrians and other Monophysites in Jerusalem with each other and the Latin church during the 12th-mid 13th centuries.

210. For the activities of Western, especially Italian, traders in Egypt see above note 27.

211. Sivan, "Situation des Chrétiens", passim, traces the growth in intensity of anti-Christian propaganda during the Ayyūbid period, arguing that it had no basis in fact until the period of the Mongol invasions of 1258-60.

94. La croix dessinée à la plume en tête de l'acte, par son bois noirci, par ses proportions et par les bouterolles qui soulignent les extrémités des traverses, paraît être une représentation simplifiée de la croix de la Boissière.

95. Arch. nat. J., 1043 (5). La dernière partie du document a été publiée par L. de Farcy (*ouvr. cit.*, 1902, p. 55), sur les indications de Moranvillé « ... Item nous voulons que en l'eglise de l'abbaye de la Boyssiere soit fundé une autre chapelle de cent livres tournois de rente pour y avoir chascun jour deux messes et chascun an deux anniversaires sollempnez, lendemain de sainte Croy en May et de Sainte Croix en septembre pour nous et pour nostre dite compaigne la royne... Item nous voulons que quatre moustiers soient fundés en ce royaume... le second sera de religieux de l'ordre de Chartreusse et seront en nombre vingt et quatre. Et ordonnons que icelli moustier soit fundé en l'onneur de la Vraye Croix et voulons qu'il soit doué selon la dotation de saint Martin près de chastel Saint Herme auprès de Naples. Et seront tenus yceulx chartreux au remède et salut de notre arme et des dessusdiz chascun jour six messes de requiem. Lequel moustier sera fundé près de Capoue... »

96. Arch. nationales, J. 1043 (5) : « ... item nous voulons fonder à Paris un college de escoliers en grammaire, en ars, en decret et en theologie et sera fundé icelly college de plus grant rente que nul autre qui soit à Paris. Et voulons que chascune des dites quatre facultez ait autant d'escoliers d'un comme d'autre et que le nombre soit d'autant comme en cellui de Navarre à Paris. Et combien que en la faculté de decret ne ait nulz escoliers en icelle college de Navarre, toutevoies, nous voulons qu'il y en ait en notre dit college et chacun estudiant et maistre en icelle faculté preigne tant comme ceulx en celle de theologie et que les bourses de la faculté de decret et de theologie soient pareilles et seront yceulx escoliers de trois nacions, une tierce partie de notre royaume de Sicile, l'autre de nos pays d'Anjou de Touraine et du Maine et l'autre tierce part de nos comtés de Provence et de Forcalquier. Et voulons que apres notre trespassement quiconques sera chancellier de notre royaume de Sicile donne la part des escoliers de Sicile, l'abbé de la Boissiere donnera ceuls de nos diz pays et quiconque sera juge-mage de nos diz contés de Provence et de Forcalquier donnera ceulx de yceulx contez... »

97. Arch. nationales, J. 1043 (5) : ... « Item nous transporterons en la cité d'Angiers l'abbaye de la Boyssiere en l'hostel qui fu du sire de Craon et aux religieux d'icelle abbaye acheterons vignes à porter communs ans deux ceux pipes de vin et d'autres terres gaignables et autres rentes souffisans pour leur vivre et vin où que ce soit, unie la chappelle de nôtre chastel d'Angiers avecques les rentes d'icelle et seront celebrées les messes en ladite chappelle selon la fundation et sera fundée ycelle abbaye en l'onneur de Sainte Croix et sera nommée et appellée ycelle abbaye l'abbaye de Sainte Croix d'Angiers. Item en l'église cathedral de Sainte Croix d'Orleans nous voulons que soit fundée une chappelle en l'onneur de la croix en laquelle l'on celebrera chacun jour perpetuellement une messe pour nous et pour la royne notre compaigne, nos enfans, le pape et autres dessus dis et un anniversaire... »

98. Bien au contraire puisque le *vidimus* de Marie de Blois de 1389 prend le contre-pied du passage concernant la fondation de Sainte-Croix d'Angers en confirmant les droits de propriété du couvent de la Boissière sur la croix et son indépendance vis-à-vis du duc.

99. Cf. Labarte, *ouvr. cit.*, n° 768. L'inventaire du mobilier de Charles V fut rédigé à l'extrême fin du règne, en 1380.

100. Au trésor de Saint-Marc de Venise. Cf. H. Hahnloser, *Il tesoro di San Marco*, II, Florence, 1971, n° 170, pl. CLXIV-CLXV.

101. Cf. G. Poggi, *Il reliquario del Libretto nel battistero Fiorentino*, Florence, 1917, p. 9, et catalogue de l'exp. *Les Fastes du gothique*, *ouvr. cit.*, n° 211.

102. Cf. R. Sherman, *The portraits of Charles V of France*, New York, 1969. Par contre, ce visage un peu poupin offre un air de parenté avec celui d'un autre frère du roi, Jean de Berry (Cf. M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, Londres-New York, 1967).

103. Il ne peut non plus être identifié avec Louis II d'Anjou dont le portrait montre qu'il ressemblait plutôt à Charles V et Jean le Bon (Paris, Bibl. nat., Cabinet des Estampes. Cf. M. Meiss, *ouvr. cit.*, fig. 505). Le portrait de Louis Ier d'Anjou du « Libretto » serait le seul portrait aujourd'hui subsistant de ce prince dont le souvenir ne nous était conservé que par une copie de Gaignières de l'enluminure des « Hommages de Clermont » (cf. H. Moranvillé, *Inventaire*, *ouvr. cit.*, 1906, p. 111, n° 2 - Bibl. nat., Cabinet des Estampes, Oa 12, f° 8).

104. Cf. G. Poggi, *ouvr. cit.* - Le fait que le « Libretto » représente Louis d'Anjou et Marie de Bretagne et non pas Charles V et Jeanne de Bourbon n'oblige plus à le dater avant la mort de cette dernière, soit 1378. D'autre part, H. Moranvillé a montré (*Inventaire*, *ouvr. cit.*, 1910, p. V-VI) que l'inventaire de 1379-1380 était incomplet : l'hypothèse selon laquelle le « libretto » aurait été offert par Charles V à son frère dans les tout derniers mois de son règne expliquerait qu'il ne soit pas inventorié. Selon la tradition, le « Libretto » aurait été trouvé parmi les biens du prince angevin, lorsqu'il mourut, à Bisceglie, près de Bari, en 1384. Il est probable que le feuillet enluminé faisait partie du reliquaire dès l'origine. Cependant, il est encore possible qu'il ait été ajouté sur l'ordre de Louis d'Anjou, ce qui placerait son exécution entre la donation du reliquaire, sans doute en 1379-1380, et la mort de Louis, en octobre 1384.

105. Cf. Krautheimer, *ouvr. cit.*

106. Arch. nat., KK. 242, f° 18 : paiement du 17 février 1375 (n.s. 1376) : « Au petit Goussoin orfèvre... pour un reliquaire qu'il avait acheté dudit Goussoin... » Je ne connais aucune autre mention de ce « Goussoin ». Faut-il l'identifier avec l'orfèvre du duc de Savoie, Gossoin de Bomel, cité à Paris en 1415 et dans lequel R. Krautheimer (*ouvr. cit.*, p. 29) a suggéré de reconnaître « Gusmin » (cf. A. Dufour et F. Rebut, « Les orfèvres et les produits de l'orfèvrerie en Savoie », *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, 1886, p. 373 et 376-383). Dans les comptes d'Anjou de 1375 à 1378, le « petit Goussoin » semble en tous cas, jouer un rôle bien moins important que les orfèvres Henry Ambert ou Amberch, Laurencin Malaquin, Jehan Jolis ou Claux de Fribourg.

107. Claux de Fribourg travaillait déjà en 1363 pour le dauphin, futur Charles V, pour lequel il fit une statuette d'or de saint Jean (cf. Paris, Bibl. nat., Fr. 21447, nos 98 à 107. J. Labarte, *ouvr. cit.*, n° 25, n° 1). Il fut l'un des experts chargés de l'inventaire après décès de Jeanne d'Evreux et travaillait encore pour le roi en 1380, à la croix « pour la chapelle du Boys » (Labarte, *ouvr. cit.*, nos 25, 31, 53). En 1377, il travaillait pour le duc d'Anjou à une croix d'or et un cercle de tête d'or.

108. Arch. nat., KK. 242, f° 68 v°. A la même époque (28 juillet 1377), Claux de Fribourg fut payé par le duc d'Anjou pour un cercle de tête d'or et de pierreries « qu'il a fait et ouvré nagaires pour madame la Duchesse ». H. Moranvillé (*ouvr. cit.*, 1901, p. 193) a cherché en vain ces deux objets dans l'inventaire du duc.

Les mosaïques de Saint-Marc de Venise
A propos de l'ouvrage d'Otto Demus

A. GRABAR

Les volumes consacrés aux mosaïques de Saint-Marc de Venise par Otto Demus* constituent la plus complète et la plus savante monographie jamais consacrée à un ensemble de mosaïques médiévales réunies dans un seul édifice. C'est aussi une publication techniquement et esthétiquement parfaite, digne de l'œuvre d'un excellent historien de l'art du Moyen Age qui, toute sa vie d'érudit a vécu les yeux tournés sur l'illustre sanctuaire de Venise. Otto Demus lui a déjà consacré des études de détail, dont la plus ancienne remonte à 1937. Dumbarton Oaks n'aurait pu faire un choix plus heureux en lui demandant de rédiger, sous son patronage, d'abord (en 1960) son livre sur l'architecture et la sculpture de Saint-Marc, et maintenant, l'impressionnante monographie en quatre livres dédiée aux mosaïques du même sanctuaire, prestigieux chef-d'œuvre des arts médiévaux.

Cette publication monumentale (qui pèse près de dix kg) est, pour l'essentiel, une description des mosaïques de Saint-Marc, de toutes ses mosaïques, qui remontent au Moyen Age.

L'auteur de cette « encyclopédie » sur les mosaïques de Saint-Marc commence par un bref rappel de l'histoire du grand sanctuaire, dont on retiendra surtout qu'il fut à la fois la chapelle (démesurément agrandie) du Palais des doges, voisin, et le « martyrium » ou reliquaire du saint patron de Venise, saint Marc. Les deux fonctions religieuses du sanctuaire, et surtout la seconde, trouvent des reflets dans les mosaïques (cf. *infra*) et rappellent au lecteur qu'il ne saurait passer sous silence un aspect important de l'histoire de Saint-Marc. En effet, il ne peut y avoir de doute sur l'intention des constructeurs de Saint-Marc d'imiter le plan et certaines formes essentielles de la fameuse église des Saints-Apôtres de Constantinople, fondation de Justinien. Certes, ils n'ont pas manqué d'interpréter, au XIe siècle, leur grand modèle du VIe. Dans les grandes lignes, le sanctuaire de Venise et celui de Constantinople, bien plus ancien, appartiennent à la même famille architecturale, et leur parenté – malgré cinq siècles d'intervalle –, s'explique par leur fonction analogue de sanctuaire-martyrium d'apôtres (saint Marc, comme on sait, en fut un). Et c'est à propos de cette ressemblance voulue par les Vénitiens du Moyen Age, que Demus souligne, avec raison, un curieux phénomène qui se retrouvera dans certaines séries de mosaïques de Saint-Marc : l'œuvre vénitienne s'en tient à un modèle byzantin du VIe siècle, mais en interprète certains traits (par ex. du chœur) en faisant des emprunts à des modèles, également byzantins, mais propres à l'architecture byzantine du Moyen Age, c'est-à-dire contemporaine du monument de Venise. C'est de même que la décoration en mosaïque des cinq coupoles de Saint-Marc ne retient qu'une partie des thèmes et de l'interprétation de leur iconographie de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople du VIe siècle, et remplace les autres par des images différentes ; ou encore, dans le narthex, reproduit un cycle inspiré par les miniatures d'un manuscrit du VIe siècle (Bible Cotton) ; tandis que, dans les cycles évangéliques on se sert de modèles byzantins médiévaux. Il n'est certes pas question, dans un compte-rendu, d'entrer dans le détail des démonstrations, par Demus, de ces rapprochements. Mais un fait général en découle, qu'il convient de relever : les mosaïques des voûtes et des murs de Saint-Marc remontent à des sources différentes et ont été exécutées séparément. Ces séries distinctes obéissent cependant à l'expression d'idées qui se succèdent les unes aux autres, d'une façon logique, leur emplacement sur les voûtes et les murs étant adapté aux différentes parties de l'architecture. Ainsi aux Saints-

*Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago University Press, Chicago et Londres, 1984. Tome I, 2 volumes : texte (XIV - 489 pages, 76 photographies) et planches (XIV + 242 pages, 81 pl. couleur et 577 pl. en noir et blanc). Tome II, 2 volumes : texte (X + 357 pages, 56 photographies) et planches (XIX, 280 pages, 78 pl. en couleur et 354 planches en noir et blanc).

94. La croix dessinée à la plume en tête de l'acte, par son bois noirci, par ses proportions et par les bouterolles qui soulignent les extrémités des traverses, paraît être une représentation simplifiée de la croix de la Boissière.

95. Arch. nat. J., 1043 (5). La dernière partie du document a été publiée par L. de Farcy (*ouvr. cit.*, 1902, p. 55), sur les indications de Moranvillé « ... Item nous voulons que en l'eglise de l'abbaye de la Boyssiere soit fundé une autre chapelle de cent livres tournois de rente pour y avoir chascun jour deux messes et chascun an deux anniversaires sollempnez, lendemain de sainte Croy en May et de Sainte Croix en septembre pour nous et pour nostre dite compaigne la royne... Item nous voulons que quatre moustiers soient fundés en ce royaume... le second sera de religieux de l'ordre de Chartreusse et seront en nombre vingt et quatre. Et ordonnons que icelli moustier soit fundé en l'onneur de la Vraye Croix et voulons qu'il soit doué selon la dotation de saint Martin près de chastel Saint Herme auprès de Naples. Et seront tenus yceulx chartreux au remède et salut de notre arme et des dessusdiz chascun jour six messes de requiem. Lequel moustier sera fundé près de Capoue... »

96. Arch. nationales, J. 1043 (5) : « ... item nous voulons fonder à Paris un college de escoliers en grammaire, en ars, en decret et en theologie et sera fundé icelly college de plus grant rente que nul autre qui soit à Paris. Et voulons que chascune des dites quatre facultez ait autant d'escoliers d'un comme d'autre et que le nombre soit d'autant comme en cellui de Navarre à Paris. Et combien que en la faculté de decret ne ait nulz escoliers en icelle college de Navarre, toutevoies, nous voulons qu'il y en ait en notre dit college et chacun estudiant et maistre en icelle faculté preigne tant comme ceulx en celle de theologie et que les bourses de la faculté de decret et de theologie soient pareilles et seront yceulx escoliers de trois nacions, une tierce partie de notre royaume de Sicile, l'autre de nos pays d'Anjou de Touraine et du Maine et l'autre tierce part de nos comtés de Provence et de Forcalquier. Et voulons que apres notre trespassement quiconques sera chancellier de notre royaume de Sicile donne la part des escoliers de Sicile, l'abbé de la Boissiere donnera ceuls de nos diz pays et quiconque sera juge-mage de nos diz contés de Provence et de Forcalquier donnera ceulx de yceulx contez... »

97. Arch. nationales, J. 1043 (5) : ... « Item nous transporterons en la cité d'Angiers l'abbaye de la Boyssiere en l'hostel qui fu du sire de Craon et aux religieux d'icelle abbaye acheterons vignes à porter communs ans deux ceux pipes de vin et d'autres terres gaignables et autres rentes souffisans pour leur vivre et vin où que ce soit, unie la chappelle de nôtre chastel d'Angiers avecques les rentes d'icelle et seront celebrées les messes en ladite chappelle selon la fundation et sera fundée ycelle abbaye en l'onneur de Sainte Croix et sera nommée et appellée ycelle abbaye l'abbaye de Sainte Croix d'Angiers. Item en l'église cathedral de Sainte Croix d'Orleans nous voulons que soit fundée une chappelle en l'onneur de la croix en laquelle l'on celebrera chacun jour perpetuellement une messe pour nous et pour la royne notre compaigne, nos enfans, le pape et autres dessus dis et un anniversaire... »

98. Bien au contraire puisque le *vidimus* de Marie de Blois de 1389 prend le contre-pied du passage concernant la fondation de Sainte-Croix d'Angers en confirmant les droits de propriété du couvent de la Boissière sur la croix et son indépendance vis-à-vis du duc.

99. Cf. Labarte, *ouvr. cit.*, n° 768. L'inventaire du mobilier de Charles V fut rédigé à l'extrême fin du règne, en 1380.

100. Au trésor de Saint-Marc de Venise. Cf. H. Hahnloser, *Il tesoro di San Marco*, II, Florence, 1971, n° 170, pl. CLXIV-CLXV.

101. Cf. G. Poggi, *Il reliquario del Libretto nel battistero Fiorentino*, Florence, 1917, p. 9, et catalogue de l'exp. *Les Fastes du gothique, ouvr. cit.*, n° 211.

102. Cf. R. Sherman, *The portraits of Charles V of France*, New York, 1969. Par contre, ce visage un peu poupin offre un air de parenté avec celui d'un autre frère du roi, Jean de Berry (Cf. M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry, The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, Londres-New York, 1967).

103. Il ne peut non plus être identifié avec Louis II d'Anjou dont le portrait montre qu'il ressemblait plutôt à Charles V et Jean le Bon (Paris, Bibl. nat., Cabinet des Estampes. Cf. M. Meiss, *ouvr. cit.*, fig. 505). Le portrait de Louis Ier d'Anjou du « Libretto » serait le seul portrait aujourd'hui subsistant de ce prince dont le souvenir ne nous était conservé que par une copie de Gaignières de l'enluminure des « Hommages de Clermont » (cf. H. Moranvillé, *Inventaire, ouvr. cit.*, 1906, p. 111, n° 2 - Bibl. nat., Cabinet des Estampes, Oa 12, f° 8).

104. Cf. G. Poggi, *ouvr. cit.* - Le fait que le « Libretto » représente Louis d'Anjou et Marie de Bretagne et non pas Charles V et Jeanne de Bourbon n'oblige plus à le dater avant la mort de cette dernière, soit 1378. D'autre part, H. Moranvillé a montré (*Inventaire, ouvr. cit.*, 1910, p. V-VI) que l'inventaire de 1379-1380 était incomplet : l'hypothèse selon laquelle le « libretto » aurait été offert par Charles V à son frère dans les tout derniers mois de son règne expliquerait qu'il ne soit pas inventorié. Selon la tradition, le « Libretto » aurait été trouvé parmi les biens du prince angevin, lorsqu'il mourut, à Bisceglie, près de Bari, en 1384. Il est probable que le feuillet enluminé faisait partie du reliquaire dès l'origine. Cependant, il est encore possible qu'il ait été ajouté sur l'ordre de Louis d'Anjou, ce qui placerait son exécution entre la donation du reliquaire, sans doute en 1379-1380, et la mort de Louis, en octobre 1384.

105. Cf. Krautheimer, *ouvr. cit.*

106. Arch. nat., KK. 242, f° 18 : paiement du 17 février 1375 (n.s. 1376) : « Au petit Goussoin orfèvre... pour un reliquaire qu'il avait acheté dudit Goussoin... » Je ne connais aucune autre mention de ce « Goussoin ». Faut-il l'identifier avec l'orfèvre du duc de Savoie, Gossoin de Bomel, cité à Paris en 1415 et dans lequel R. Krautheimer (*ouvr. cit.*, p. 29) a suggéré de reconnaître « Gusmin » (cf. A. Dufour et F. Rebut, « Les orfèvres et les produits de l'orfèvrerie en Savoie », *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, 1886, p. 373 et 376-383). Dans les comptes d'Anjou de 1375 à 1378, le « petit Goussoin » semble en tous cas, jouer un rôle bien moins important que les orfèvres Henry Ambert ou Amberch, Laurencin Malaquin, Jehan Jolis ou Claux de Fribourg.

107. Claux de Fribourg travaillait déjà en 1363 pour le dauphin, futur Charles V, pour lequel il fit une statuette d'or de saint Jean (cf. Paris, Bibl. nat., Fr. 21447, n°s 98 à 107. J. Labarte, *ouvr. cit.*, n° 25, n° 1). Il fut l'un des experts chargés de l'inventaire après décès de Jeanne d'Evreux et travaillait encore pour le roi en 1380, à la croix « pour la chapelle du Boys » (Labarte, *ouvr. cit.*, n°s 25, 31, 53). En 1377, il travaillait pour le duc d'Anjou à une croix d'or et un cercle de tête d'or.

108. Arch. nat., KK. 242, f° 68 v°. A la même époque (28 juillet 1377), Claux de Fribourg fut payé par le duc d'Anjou pour un cercle de tête d'or et de pierreries « qu'il a fait et ouvré nagaires pour madame la Duchesse ». H. Moranvillé (*ouvr. cit.*, 1901, p. 193) a cherché en vain ces deux objets dans l'inventaire du duc.

Les mosaïques de Saint-Marc de Venise
A propos de l'ouvrage d'Otto Demus

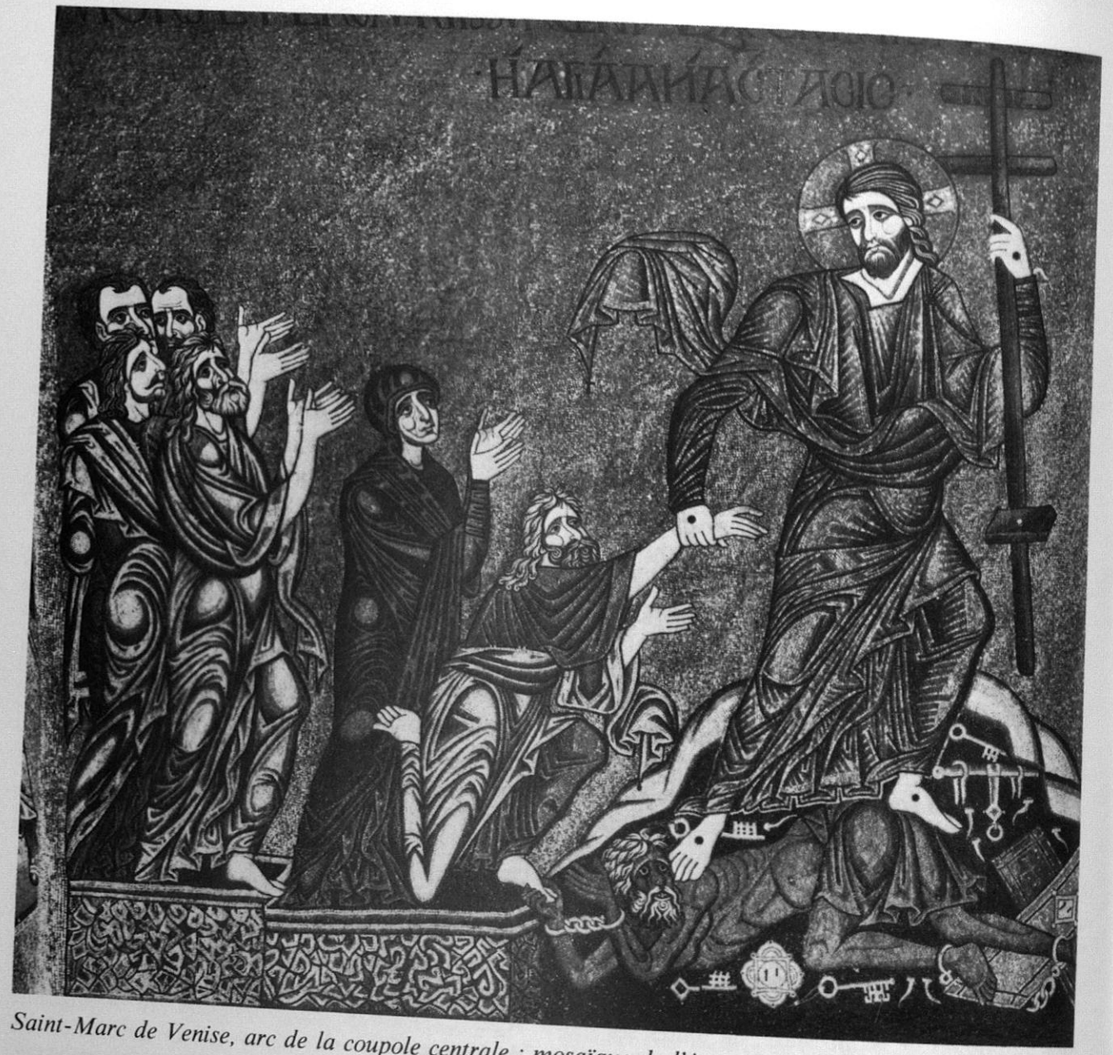
A. GRABAR

Les volumes consacrés aux mosaïques de Saint-Marc de Venise par Otto Demus* constituent la plus complète et la plus savante monographie jamais consacrée à un ensemble de mosaïques médiévales réunies dans un seul édifice. C'est aussi une publication techniquement et esthétiquement parfaite, digne de l'œuvre d'un excellent historien de l'art du Moyen Age qui, toute sa vie d'érudit a vécu les yeux tournés sur l'illustre sanctuaire de Venise. Otto Demus lui a déjà consacré des études de détail, dont la plus ancienne remonte à 1937. Dumbarton Oaks n'aurait pu faire un choix plus heureux en lui demandant de rédiger, sous son patronage, d'abord (en 1960) son livre sur l'architecture et la sculpture de Saint-Marc, et maintenant, l'impressionnante monographie en quatre livres dédiée aux mosaïques du même sanctuaire, prestigieux chef-d'œuvre des arts médiévaux.

Cette publication monumentale (qui pèse près de dix kg) est, pour l'essentiel, une description des mosaïques de Saint-Marc, de toutes ses mosaïques, qui remontent au Moyen Age.

L'auteur de cette « encyclopédie » sur les mosaïques de Saint-Marc commence par un bref rappel de l'histoire du grand sanctuaire, dont on retiendra surtout qu'il fut à la fois la chapelle (démesurément agrandie) du Palais des doges, voisin, et le « martyrium » ou reliquaire du saint patron de Venise, saint Marc. Les deux fonctions religieuses du sanctuaire, et surtout la seconde, trouvent des reflets dans les mosaïques (cf. *infra*) et rappellent au lecteur qu'il ne saurait passer sous silence un aspect important de l'histoire de Saint-Marc. En effet, il ne peut y avoir de doute sur l'intention des constructeurs de Saint-Marc d'imiter le plan et certaines formes essentielles de la fameuse église des Saints-Apôtres de Constantinople, fondation de Justinien. Certes, ils n'ont pas manqué d'interpréter, au XIe siècle, leur grand modèle du VIe. Dans les grandes lignes, le sanctuaire de Venise et celui de Constantinople, bien plus ancien, appartiennent à la même famille architecturale, et leur parenté – malgré cinq siècles d'intervalle –, s'explique par leur fonction analogue de sanctuaire-martyrium d'apôtres (saint Marc, comme on sait, en fut un). Et c'est à propos de cette ressemblance voulue par les Vénitiens du Moyen Age, que Demus souligne, avec raison, un curieux phénomène qui se retrouvera dans certaines séries de mosaïques de Saint-Marc : l'œuvre vénitienne s'en tient à un modèle byzantin du VIe siècle, mais en interprète certains traits (par ex. du chœur) en faisant des emprunts à des modèles, également byzantins, mais propres à l'architecture byzantine du Moyen Age, c'est-à-dire contemporaine du monument de Venise. C'est de même que la décoration en mosaïque des cinq coupoles de Saint-Marc ne retient qu'une partie des thèmes et de l'interprétation de leur iconographie de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople du VIe siècle, et remplace les autres par des images différentes ; ou encore, dans le narthex, reproduit un cycle inspiré par les miniatures d'un manuscrit du VIe siècle (Bible Cotton) ; tandis que, dans les cycles évangéliques on se sert de modèles byzantins médiévaux. Il n'est certes pas question, dans un compte-rendu, d'entrer dans le détail des démonstrations, par Demus, de ces rapprochements. Mais un fait général en découle, qu'il convient de relever : les mosaïques des voûtes et des murs de Saint-Marc remontent à des sources différentes et ont été exécutées séparément. Ces séries distinctes obéissent cependant à l'expression d'idées qui se succèdent les unes aux autres, d'une façon logique, leur emplacement sur les voûtes et les murs étant adapté aux différentes parties de l'architecture. Ainsi aux Saints-

*Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*. Chicago University Press, Chicago et Londres, 1984. Tome I, 2 volumes : texte (XIV - 489 pages, 76 photographies) et planches (XIV + 242 pages, 81 pl. couleur et 577 pl. en noir et blanc). Tome II, 2 volumes : texte (X + 357 pages, 56 photographies) et planches (XIX, 280 pages, 78 pl. en couleur et 354 planches en noir et blanc).



*Saint-Marc de Venise, arc de la coupole centrale : mosaïque de l'*Anastasis.

Apôtres de Constantinople, les thèmes des mosaïques des coupoles, exécutées les unes après les autres, à la même époque, formaient un ensemble et s'ajoutaient les unes aux autres, tandis qu'à Saint-Marc, les coupoles latérales (sujets hagiographiques distincts) n'ont pas de rapport avec les trois coupoles de l'axe central de l'édifice. Cette différence dans le choix des sujets est évidente, ainsi que le caractère général des mosaïques de Saint-Marc, qui témoigne de l'absence d'unité. Cette conclusion des fines analyses de Demus est d'autant plus importante à relever que, la majorité de ceux qui ont visité ce sanctuaire prodigieux emportent généralement l'impression d'une harmonieuse *unité* de toute la décoration des voûtes de l'église et admirent cette harmonie. En fait, elle est due à la présence de mosaïques partout à l'intérieur de l'édifice.

Pour sa description générale des mosaïques de Saint-Marc, Demus en fournit l'ordre chronologique. Il la commence donc par les figures des apôtres et des saints isolés, les unes au portail principal de la nef, les autres, dans la grande abside et le chœur de l'église. Toutes ces figures remontent au XIe siècle, et toutes sont d'un style byzantin de l'époque de la première floraison du décor médiéval des églises grecques. Suivent les mosaïques des deux coupoles axiales, celles de l'Ascension et de la Pentecôte, interprétées selon l'iconographie byzantine adaptée à des coupoles ; tandis que les autres coupoles sont consacrées à des sujets christologiques et hagiographiques. La part de l'invention vénitienne y est présente partout, même là où le noyau de l'image suit des modèles byzantins d'une époque différente. C'est ce qui se passe sous les coupoles latérales, ainsi qu'aux voûtes et murs latéraux où l'on constate l'importance du fait que Saint-Marc était un martyrium. Cela est confirmé par les figures isolées des saints de toutes les catégories, en commençant par les patrons de Venise, et – par extension – de ces portraits de saints personnages, d'images des apôtres et des prophètes. L'ensemble manque manifestement d'unité, quant aux sujets, et même quant au cycle christologique, présent dans toute église byzantine et assuré par le choix de l'emplacement pour chaque sujet et pour chaque cycle, et cela pour chaque image figurée sur les voûtes et les parois. A Saint-Marc, il ne s'agit d'ailleurs pas d'une œuvre de décoration unique confiée à un même atelier et exécutée à la même époque. Demus signale à plusieurs reprises des cas d'additions à une image plus ancienne d'éléments supplémentaires (déjà au cours des XVe et XVIe siècles, on attribuait des mosaïques entières et même des cycles entiers au XIIIe siècle).

Ces mosaïques du XIIIe siècle, que Demus décrit dans le second volume de sa monographie, forment deux groupes. Il y en a des séries entières à l'intérieur de l'église (bras ouest de la nef principale, transept) ; et il y a le grand ensemble des mosaïques du narthex et de la salle accolée au nord de la nef principale et que Demus appelle « atrium ». Les deux séries du XIIIe siècle sont importantes (et je ne fais qu'en relever l'essentiel), car au XIIIe siècle aussi le décor de certaines coupoles a été enrichi de motifs iconographiques et décoratifs abondants. Sans oublier de nombreuses figures isolées de saints, on a enrichi de mosaïques historiques et religieuses les tympans au-dessus des portails de l'église, du côté extérieur. Je relèverai, en particulier dans ces œuvres du XIIIe siècle, certaines des scènes évangéliques, par exemple la prière de Gethsemani que Demus étudie avec un soin et une finesse particuliers, et, dans le narthex et l'atrium, le long cycle de l'illustration de la Genèse – cycle célèbre. Dans le présent ouvrage, le chapitre sur ce cycle biblique a été confié à Kurt Weitzmann, probablement parce qu'il en avait déjà parlé dans des ouvrages antérieurs, ces mosaïques lui ayant servi d'exemple de peintures murales médiévales copiées sur des illustrations d'une Bible grecque du VIe siècle, la Bible Cotton. Weitzmann y trouve un exemple indiscutable d'un procédé qu'il croit avoir été constant : la peinture murale aurait pour source habituelle les illustrations de livres. Je ne partage pas cette opinion, si on en fait une « loi », et le fait que les illustrations de la même Bible Cotton ont servi, après Saint-Marc, à plusieurs miniaturistes d'Europe Centrale cités par Weitzmann ne fait que confirmer le caractère exceptionnel du procédé (puisque, tous ces miniaturistes ont pris pour modèle la même Bible antique, tandis que d'autres Bibles illustrées étaient à leur portée). Il s'agit, en fait, à Saint-Marc, d'un exemple d'une copie directe d'un original de la fin de l'Antiquité. Quant à la reprise du même cycle et de la même iconographie qu'à Saint-Marc, cette démarche prouve que dans plus d'un atelier d'Europe centrale circulaient des « cahiers de modèles » qui, inspirés les uns par les autres, remontaient tous – très indirectement – aux illustrations de la Bible Cotton, parfois retouchées dans des détails inventés par le copiste. A propos de l'art du XIIIe siècle, dans le narthex et l'atrium, de nombreux savants avaient émis l'hypothèse d'une influence possible de ces mosaïques sur le style de l'art Paléologue byzantin. Mais Demus, en reconnaissant la présence de deux traditions, la tradition byzantine du temps des Paléologues et la tradition antique, propre à certaines mosaïques de l'atrium, admet tacitement la présence de deux traditions ou tendances apparentées. Elles se rencontrent et se touchent, tout en restant indépendantes. Il a probablement raison. Mais les distinctions sont trop minuscules pour être absolument certaines. Avec beaucoup d'attention et de finesse, l'auteur présente les sculptures décoratives et iconographiques de la façade de Saint-Marc, et avec raison fait ressortir les différentes manifestations de l'influence du gothique français, sur ce décor plastique, et même sur certaines mosaïques.

L'ouvrage de Demus est fait de nombreuses recherches, de rapprochements, d'hypothèses, dont le grand nombre exclut l'étude ni même la mention dans une récension. Personnellement je suis partout les conclusions de Demus et les recommande à l'attention du lecteur.

Les quatre volumes de Demus consacrés aux mosaïques de Saint-Marc ne manqueront pas de faire connaître en détail ce monument célèbre, mais complexe. L'historien de l'art du Moyen Age de Byzance, de l'Occident et de Venise en tirera le plus grand profit. Il n'y a que Demus qui ait pu réaliser cette œuvre magnifique, et il l'a fait d'une façon parfaite.

A la perfection de l'étude fait pendant la qualité de l'illustration qui reproduit toutes les mosaïques de Saint-Marc. Les planches de ces reproductions, et surtout celles, nombreuses, qui sont en couleur, sont excellentes.

André GRABAR

Notes de lecture

A.G. KHRUŠKOVA, *Skulptura rannesrednevekovoj Abhasii*, Tbilissi, 1980 (128 pages in 4°; XLVI planches; texte en russe; bref résumé français); cet ouvrage porte le millésime 1980, mais a du paraître plus tard, n'ayant été reçu à Paris qu'en 1985.

Cet ouvrage est entièrement consacré à la sculpture des IVe-Xe siècles en Abkhasie (province de Transcaucasie qui longe la côte est de la Mer Noire). Tous les monuments sont soigneusement décrits et photographiés. Une étude historique leur est consacrée, appuyée sur une connaissance des œuvres d'art des pays transcaucasiens et byzantins, et des publications récentes occidentales. Dans son ouvrage, l'auteur présente un certain nombre d'inédits, mais aussi des pièces connues et publiées depuis longtemps (entre autres, par la comtesse Uvarova et étudiées en détail à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle par D. V. Ainalov). Ces reliefs ont été quelque peu oubliés depuis, les savants ayant concentré leurs efforts sur les arts des deux principaux pays de la Transcaucasie, l'Arménie et la Géorgie. En revenant, dans son livre, à l'art de l'Abkhasie, A. G. Khruškova rend service à l'histoire de l'art de ce pays considéré dans son ensemble, et rappelle sa richesse en activité artistiques au Moyen Age, y compris des états moins importants, mais non moins riches en œuvres d'art de cette haute époque.

L'auteur distingue trois catégories de sculptures abkhasiennes de l'époque envisagée :

1. Les pièces du premier groupe sont en marbre ; y sont réunis de nombreux fragments d'un ambon paléochrétien du type à deux escaliers, et une importante série de grands chapiteaux à feuillages, d'un genre qui fut très répandu autour de 400, dans tous les pays méditerranéens. La fin de l'Antiquité est également représentée par de petits chapiteaux plus simples et probablement un peu plus tardifs. Les descriptions de tous ces reliefs, comme ceux des autres groupes, sont accompagnées par des renvois à des pièces semblables, d'autre origine, et aux publications qui les concernent.

2. Le second groupe comprend les pièces les plus intéressantes. Ce sont en majorité des plaques garnies de reliefs figuratifs, à sujets destinés à décorer le bas du mur de l'iconostase. Byzance n'a guère pratiqué ce genre de décor, avant une époque avancée, mais on le trouve dans la Géorgie voisine (études de P. Schmerling et J. Lafontaine – Dosogne). L'Abkhasie conserve, dans cette série, deux plaques particulièrement intéressantes (Tsebelda). Ces deux reliefs sont symétriques et occupaient des emplacements qui devaient tenir compte de cette symétrie (par exemple des deux côtés de la porte de l'iconostase). Une particularité distingue ces deux reliefs : ils réunissent chacun plusieurs sujets encadrés dont l'emplacement des uns par rapport aux autres, et en partie le choix des sujets, sont les mêmes que sur les diptyques en ivoire connus sous le noms de diptyques à cinq compartiments. Les pièces abkhasiennes posent la question de la priorité de ce genre particulier d'icônes à compartiments : les plats de reliure en matière précieuse, ou les reliefs de pierre du décor d'iconostases ? C'est la première hypothèse qui paraît la plus vraisemblable, et les deux reliefs abkhasiens contribuent à la retenir. On se souvient d'ailleurs que dans les églises byzantines les plus riches de Constantinople les iconostases étaient construites parfois en argent ou en or, et par conséquent leurs reliefs décoratifs en matière précieuse pouvaient imiter l'art du luxe, tels les diptyques à cinq compartiments. Les mêmes reliefs de Tsebelda, qu'on daterait du VIIe-VIIIe siècle, apportent la preuve que le genre d'icônes composites apparentées à ces diptyques avait été déjà en usage à l'époque justinienne (tout comme les diptyques en question et peut-être même avant). Les mêmes reliefs offrent des exemples d'imitation très évidentes d'œuvres sassanides (cavaliers, chasses,...). Les ditpyques ne reprennent pas ces motifs. Sur ce point les reliefs abkhasiens sont d'une parenté très affirmée avec l'art de la Perse voisine et nulle part ailleurs le style sassanide n'a été imité avec autant de précision.

3. Le dernier groupe annonce les reliefs d'iconostase et d'autres reliefs mobiles plus tardifs avec des figures en méplat. Ce sont des œuvres proprement médiévales.

Les lignes qui précèdent font état de la richesse des documents réunis dans le livre de A. G. Khruškova. Les commentaires qui en accompagnent les descriptions sont utiles et suivent la méthode scientifique la plus conforme aux usages de notre temps, tout en tirant profit des remarques proposées autrefois par D. V. Ainalov. Tout compte fait, un livre qui mérite d'être diffusé et pris en considération par les spécialistes de l'art du haut Moyen Age, qu'ils soient caucasiens ou autres.

André GRABAR

P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Veljusa*, Skopje, 1981, in 4°, 315 p., 17 pl. couleur, 77 ph. noir et blanc, dessins, plans.

Le présent ouvrage représente une somme de travail que méritait bien le monument exceptionnel qu'est l'église de Veljousa. Il réunit des informations nombreuses et qui couvrent des domaines aussi variés que la peinture, l'architecture, l'archéologie et l'histoire. L'illustration est abondante et les dessins qui accompagnent les exposés techniques sont extrêmement précieux.

Le livre contient quatre parties. La première traite de la documentation considérable dont on dispose aujourd'hui pour suivre l'histoire du monastère. Les données les plus importantes sont livrées par les deux inscriptions sur les parois de l'église qui ont été détachées du mur pendant la dernière guerre et transportées au Musée Archéologique de Sofia. Elles donnent le nom du donateur qui est le moine Manuel (originaire d'Asie Mineure et évêque de Stroumica), la date de la construction de l'église – 1080 – et une touchante prière de Manuel à la Vierge. Dans les publications anciennes de I. Ivanov ces inscriptions ont été situées de façon erronée. Leur véritable emplacement était au-dessus de l'entrée Ouest du narthex (date) et au-dessus du passage du narthex au naos (prière à la Vierge). Beaucoup d'autres documents concernant l'histoire du monastère ont été conservés, dont les principaux sont le typicon (1085), les actes de la chancellerie impériale (1085-1160) qui définissent les biens accordés à ce couvent, ainsi que ses droits, un document provenant du patriarche de Constantinople Manuel II, écrit entre 1250 et 1274, un chrysobule d'Étienne Dušan de 1346, où les nouveaux droits du monastère d'Iviron sur les biens de celui de Veljousa sont confirmés, enfin un inventaire complet des objets qui constituaient le trésor de l'église. Tous ces documents et quelques autres sont exposés dans le détail et envisagés par rapport à l'histoire byzantine de l'époque et à celle de la Macédoine en particulier.

La deuxième partie du livre est une étude de l'architecture de l'église et elle aboutit à des conclusions nouvelles par rapport à celles des prédécesseurs de l'auteur. Ces conclusions reposent sur des recherches archéologiques et sur des découvertes faites ces dernières années, au cours de travaux de conservation. L'église est constituée par une tétraconque à laquelle sont accolés un narthex rectangulaire et un exonarthex. Elle est couverte de deux coupoles de hauteur différente. Une chapelle latérale prolonge le tétraconque au Sud. Des plans montrent les conceptions anciennes que l'on avait de l'église primitive et celle qui résulte des recherches archéologiques. Un tombeau, probablement prévu pour le donateur, apparaît dans le narthex. Les résultats détaillés de ces études seraient trop longs à résumer ici (cf. p. 85, sq.), de même que les analyses sur les techniques de la construction, (cf. p. 92, sq.) et sur le revêtement polychrome des façades (cf. p. 96, sq.) qui est d'une qualité et d'une abondance exceptionnelle. Il s'agit d'une technique de décoration des façades particulière connue sous les termes de « verdeckte Schichttechnik », que l'architecte a sans doute voulu pour remplacer la pierre qui manquait et ne lui permettait pas d'en revêtir la façade. L'auteur étudie chacun de ces problèmes et fait des comparaisons avec les églises de Constantinople, de l'Asie Mineure et de Russie. Trois brefs chapitres rendent compte des locaux ajoutés à l'église dans la deuxième moitié du XIVe siècle. La disposition des briques selon des